

الاغتراب في القصيدة الجاهلية

دراسة نصية

تأليف

محمود سليم هياجنة





الاغتراب
في
القصيدة الجاهلية

بسم الله الرحمن الرحيم

١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م



رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٠٥/٦/١٤٠٥)

٨١١,٠٩

الجوهري، عبد الواثق محمد

الاغتراب في القصيدة الجاهليـــة / محمـــود سـليم هياجنة .ـ دار الكتاب الثقافي، ٢٠٠٥

(...) ص.

ر.أ (١٤٠٥ / ٦ / ٢٠٠٥)

الواصفات: / الشعر العربي //التحليل الأدبي// النقد الأدبي/ العصر الجاهلي/

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من دائرة المكتبة الوطنية

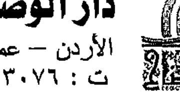
رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر (٢٠٠٥/٤/٨٩٦)

دار الكتاب الثقافي
للطباعة والنشر والتوزيع
الأردن / إربد
شارع إيدون إشارة الإسكان
تلفون
(٠٠٩٦٢-٢-٧٢٦١٦١٦)
فاكس
(٠٠٩٦٢-٢-٧٢٥٠٣٤٧)
ص.ب (٦٢٠٣٤٧-٢١١)

Dar Al-Ketab
PUBLISHERS
Irbid - Jordan
Tel:
(00962-2-7261616)
Fax:
(00962-2-7250347)
P. O. Box: (211-620347)
E-mail:
Dar_ Alkitab1@hotmail.Com



دار المتنبي للنشر والتوزيع
الأردن – إربد – تلفاكس: (٧٢٦١٦١٦)





دار الوضاح للنشر والتوزيع
الأردن – عمان
ت : ٠٠٩٦٢٦٤٦١٣٠٧٦

الاغتراب في القصيدة الجاهلية

(دراسة نصية)

تأليف

محمود سليم هياجنة

دار الكتاب الثقافي

الأردن - اربد

الإهداء

إلى أساطين الأدب والفكر وفرسان الكلمة
إلى بحور العلم ومنارات المعرفة وينابيع العطاء
إهداء محبة ووفاء
وعرفانا بالجميل الذي سيظل يطوق عنقي ما حييت

* إلى أستاذي الفاضل، أستاذ النحو وفقه اللغة، عميد كلية الآداب
• الأستاذ الدكتور **حنا حداد**
إلى من علمني كيف يكون البحث...؟
وكيف يكون العلم...؟
وكيف أكون أنا نفسي...؟
بين الأمواج العاتية الأقدار
إلى من أشرق في قلبي
عنوانَ نهار

* إلى أستاذي الفاضل، أستاذ اللسانيات الدكتور **رسلان بني ياسين**
إلى من أفرد في قلبي
ذاكرة النبض
وفي عقلي ذاكرة الأرض
لأزرع فيها...
من قلبي سطراً
ومن عقلي فكراً
وأنادي منها عبر فضاءاتي
لنكون على أجنحة الغيم
فراشاتٍ
تتساقط في قلب النور
وَجْداً ... وحنيناً ... وعطاءً
وهجاً ... ويقينياً ... ونداءً

* إلى أستاذي الفاضل، أستاذ الأدب والنقد الأستاذ الدكتور **عبد القادر الرباعي**.

إلى من علمني العوم بأفكاري
والبحث بأعمق أسراري
والغوص بمكنون الكلمات
أعطيها مني شيئاً
لتكون كما شاءت غيماً
تهميني مطراً... وثماراً

* إلى أستاذي الفاضل، أستاذ الأدب القديم، رئيس قسم اللغة العربية

• الأستاذ الدكتور: **عفيف عبد الرحمن**.

إلى من أثراني بالعلم
وأشعل في عقلي، قلبي
ذاكرة لا تُطفأ أبداً
إلى من كان أخاً، وأباً
ودماً ينساب بشريان الكلمات
ليعطيها نبضاً ودماً

* إلى أستاذ الشعر الحديث، الأستاذ الدكتور **علي الشرع**.

إلى من أعلى
فوق الأمواج شراعي ...
ودعاني كي أبحر صبحاً
فوق الأمواج العاتية الذكرى
لأرى ما لا تدركه الأسماء
وتبصره الأعين جهراً
ولأقرأ فيها ما أهوى
سطراً... سطراً

* إلى أستاذي الفاضل أستاذ النقد الأستاذ الدكتور **قاسم المومني**

إلى من أشرق في فكري شمسي
وأضاء بأعماقي حسي
وأجال بيومي وبأمسي
ضوءاً للآتي ليريني نفسي

* إلى استاذي الدكتور **مخيمر استاذ الأدب الإسلامي**

إلى من زادني فكراً وإحساساً
وعباً داخلي نبضاً وأنفاساً
وقادَ خطاي في كل الدروب
لكي أرى ما كان عتماً والتباساً
وناداني إلى نفسي
وأرسى لي أساساً

*إلى أستاذي الدكتور **موسى الربابعة أستاذ الأدب القديم**

إلى من قاد خطابي
وعلمني أن أصبوَ
فوق بساط البحث...
لأخطوَ أولى خطواتي...
ولأملأ منها أوقاتي
لتكون بذاكرة الأخيلة المقروءة
نافذة
تفتح للريح مصاريع الأبواب
المسدودة

* إلى أستاذي الفاضل: أستاذ النثر الحديث، الأستاذ الدكتور **نبيل حداد**

إلى من حرّضني لأكون
ولأصنع من نفسي
عنواناً ... بل مضمونا
إلى من أثمر في قلبي شجراً نورانياً
وعيونا

* إلى أستاذي الفاضل أستاذ النقد الأستاذ الدكتور **يوسف بكار**

إلى من هزني من داخلي وردّ لي قوافلي
وقادني
في عالم النصوص
باحثا أجوس في دروبها
وفي ندوبها
وفي قلوبها
لتشرق النجوم من بطونها.
وتشرق الشموس

* إلى أستاذي الفاضل ، أستاذ الأدب الأستاذ الدكتور **يونس شنوان**

إلى من قادني
لغابة الكلامْ
وغابة الأحلام في النصوص
والحروف.
إلى من قادني
لكعبة البيان
كي أطوف
وهزني في
فاساقطت من أفرع
ومن دفاتر الأوراق
في صحائف على الرفوف
فكانت الثمار .. والقطوف

محمود سليم هياجنة

شكر وتقدير

إلى أخي وقرة عيني عميد آل الهياجنة

سعادة الشيخ وليد الهياجنة الأخ والأب والقدوة

لأنك الندى، والغيث والسحابْ

لأنك المدى، والبحر، والعبابْ

لأنك الوفاء، والعطاء، والسخاء

إليك كل نبضة بخافقي تلوذ بالدعاءْ

لكي تظل يا أخي على المدى

ملاذنا، وحصننا المكينْ

ومعقل الرجاءْ

وكي تظل يا أخي، حبة الفؤاد

ومنبع العطاءْ

وموئلا للنبل والوفاء.

* شكر وتقدير إلى كل من ساعدني لإنجاز هذا البحث

وأخص بالذكر الأخ الصديق الأستاذ فهد ناصر عاشور

المقدمة

تسعى هذه الدراسة إلى تشغيل إمكاناتها ضمن الإطار الذي يبلور العلاقة الجدلية بين الظاهرة النصية ومعطياتها وفقا لقانون النص، وهي من ثمة توسلت لبعض النصوص الجاهلية للتوفر على ظاهرة الاغتراب تبعاً لتمظهراتها في النص وتحققها فعلاً إبداعيا يعزز من نسقية القراءة والتأويل.

لقد شكل الاغتراب ظاهرة إنسانية رسمت ملامحها في الأفق الشعري الذي تعززت فيه رؤية الشاعر وكيفية انفعاله مع الوجود، ضمن هذه الملابسات تتأسس نماذج كثيرة من الشعر الجاهلي على الشعور بالاغتراب وما يحيل إليه من فضاءات تتنوع بين الشعور بالوحشة في الرحيل أو الإحساس بالضياع بعيداً عن الرابطة القبلية أو الإحساس بغربة الموت ووحشة القبر أو الإحساس بغربة العبودية......الخ.

لقد حاولت هذه الدراسة أن تستقرئ بالنماذج المعطاة فاعلية هذه الظاهرة وقدرتها على اكتساب خصوصية التوظيف النصي.

والدراسة إذ تقدم مشروعها ليس بوسعها أن تدعي الكمال في امتلاكها لأدوات القراءة التي تضمن الوقوف على ملابساتها من كافة الوجوه، وهي من هنا لا تكتسب أية مشروعية أو سلطة في الانحياز إلى الهدف الذي تتوخاه ما لم يتوفر عليها بالدرس والمتابعة عند أهل الدراية والاختصاص.

والله ولي التوفيق

محمود سليم الهياجنة

١. الاغتراب في السديم المعجمي وفلك المصطلح:

في الوقت الذي ينعقد فيه العزم علـى فتـح مصـاريع نوافـذ قضيـة أو ظـاهرة مـا (الاغتراب)، دراسة وتحليلاً، ونقداً، وتتبعاً لإثرهـا ومشـابر ينابيعـها ومنابتـها، وشـكولها ومقاصدها، فإنه لا مشاحة- في ظن الباحث- في تأطير الظاهرة لغـةً واصطلاحـاً، علـى الرغم من أنها لم تعد تتواري خلـف السـجوف، متسـربلة بـزيٍّ التخفـي، بـل أصبحـت تكرِّسُ حضوراً متميِّزاً في فضاء الورق لدى أهل الدراية والاختصاص من علماء النفس والاجتماع والأدب والفلسفة.

إنّ تحديد المصطلح لا كراهية فيه، وبخاصـة إذا كـان مـن قبيـل التسـهيل والإبانـة والتوضيح، إن التطور الدّلالي لبعض الألفاظ يجعل الباحث في معترك التقّصي والبحـث الدائبين، لما يطرأ على بعض الألفاظ من دلالات جديدة عميقة على مـرِّ الزمـان. لـذا لَمْ يَعُدْ للدراسةِ أن تزهد فيه، حتى ولو كان من قبيل المكرور المعاد نوعـاً مـا، ولا سـيما أن الدراسة مقبلة على مسالك ودروب فيها من الوعورة والعناء بقدْر ما تتحرى مــن حـذر المزالق، فضلاً عن أن تحديد المفهوم لغة واصطلاحاً إطلالة لازمة لتهيئة الباحث والمتلقـي في آن، لكي يكونا على مسلك واضح في ولوج واكتناه مسارب ما هما مقبلان على بحثـه وقراءته، وفض مغاليقه وتجلية معانيه التي تتوارى خلف ظـلال الكلمـات بعيـدة الغـوْر، المتلبسةِ بالغامض من القول.

إنّ هذه الإيماءة لا تعني أنّ الدراسة تبيح لنفسها أن تتفّيأ المكرور والمعاد من القول، بل تسعى جهدها للإفصاح عن مقصديتها في توجهات واضحـةٍ تتنـاءى- بكـل وسـعها وطاقتها وبكل ما تحوزه من وعـي وبصـيرةٍ- عـن اجـترار أعشـاب الأمـس، وتكديـس المجلوب المكرور.

وهي في الوقت ذاته تتغيا مكامن الجدّة والضرْبِ في العمق في محاولة للوصـول إلى ما تطمح إليه، وحسبها من القلادة ما يحيط بالعنق.

ليـس ثمـة شـكٌ أن مـادة (الغربـة والاغـتراب والغـرب والغرابـة والإغـراب والاستغراب...) قد استخدمت في التراث العربي على نحو جلي، ولعلّ هذا مـا اضطـرّ ابن منظور أن يفيض في شرح هذه اللفظة وبيان دلالتها واستعمالاتها عند العرب. ومـن التعريفات التي يمكن اقتناصها وتجليتـها مـن معجـم لسـان العـرب وغـيره مـن المعـاجم العربية:

لفظ (الغرْب) بمعنى: "الذهاب والتخفي عن الناس"[1]،

كما يرد لفظ (التغريب) بمعنى: "النفي والإبعاد عن البلد الذي وقعت فيه الجناية في الحدِّ النبوي الذي" أمر بتغريب الزاني سنةً إذا لم يحصن"[2]،

أما الغربة والغرب، فتردُ بمعنى "النوى والبعدُ، ويقال: غرّب في الأراضي إذا أمعن فيها"[3].

ولفظ الاغتراب: "افتعال من الغرب، ورجل غريب: ليس من القوم"[4]، والغريب: الغامض من الكلام[5].

والغرْب: بسكون الراء في قولهم: أتاهم سهم غرْبُ، إذا لم يُذرَ من رماه به[6].

(والغربةُ)- أيضاً- التمادي، وهي اللجاجة في الشيء[7].

وأما لفظ (اغترب)، في قولهم: اغترب فلان: إذا تزوج إلى غير أقاربه، وفي الحديث "اغتربوا ولا تضوَوا"[8]، "أي لا يتزوج القرابة القريبة فيجيء: ولده ضاوياً"[9] ضعيفاً وهزيلاً.

بعد هذا العرض الموجز لمفهوم (الاغتراب) في السديم المعجمي العربي فإنه من الحق بمكان أن يُلفت الانتباه إلى نقطة. غاية في استحقاق الإشارة والاهتمام، وهي أن اللفظ استخدم بثلاثة معان:

أولها: الغربةُ المكانيةُ: بمعنى النأي والبعد والنزوح عن الوطن.

ثانيها: الغربةُ الاجتماعية: وهو الزواج إلى غير الأقارب.

---

(١) معجم لسان العرب/ ابن منظور، م١٠، ص ٣٢، ٣٣، باب: غرب.
(٢) التهذيب/ الأزهري ٨: ١١٣، الصحاح/ الجوهري ١: ١٩١.
(٣) لسان العرب، م ١٠، ص ٣٢، ٣٣.
(٤) المصدر نفسه، المجلد والصفحة نفسهما.
(٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٦) معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، م٤، ص ٤٢٠.
(٧) كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، ص ٧٠٨.
(٨) لسان العرب ابن منظور، م١٠، ص ٣٢.
(٩) المصدر نفسه، ص ٣٢.

وأما ثالثها: الغربة اللُّغوية: بمعنى الغامض من الكلام، الذي لا يتوصل المتلقي إلى كنهه ودلالته بسهولة ويسر؛ بل يحتاج إلى إعمال فكرٍ وطـول تـأمل بالإضافـة إلى الخبرة البارعة. ينضاف إلى ذلك إستعمال الألفاظ غير المتداولة.

وعلى صعيد آخر، يمكننا تلمُّسَ خيطٍ رؤيوي يتخلل تلك الاستعمالات، مشـكلاً محوراً خفياً لتناميها وهو (الإقصاء والإبعاد)، لكنها- في الوقت ذاته- تفترق متموسقة في ثلاثة أوجه:

الأول: اغترابٌ دون القسر

الثاني: اغتراب قسري

الثالث: اغتراب حُـضٌ، أي الحَـضُ عـلى الاغـتراب والحـثُ عليـه مثـل تغريـب النكاح.

بيدْ أن البحث يبقى- في سياق تصور البـاحث- في إطـاره الضيِّق إذا لم يسـعَ إلى تلمس الجذور اللّغوية في خطاب الفكر الغربي، وبخاصة إذا أدركنا أن المادة (الاغـتراب) ظاهرةٌ إنسانية، توجد في معظم أنماط التراث الإنساني.

يذكر الدكتور حسن محمد حماد أن المقـابل للكلمـة العربيـة "اغـتراب" أو "غربـة" هـو الكلمـة الإنجليزيـة "Alienation" والكلمـة الفرنسـية "Alienation" وفي الألمانيـة "Entfremdung"، وقد اشتقت كل من الكلمة الانجليزية والفرنسية أصلـها مـن الكلمـة اللاتينية (Alienatio) وهي اسم مستمد من الفعل اللاتيـني "Alienare" الـذي يعـني نقل ملكية شيءٍ ما إلى آخر، أو يعني الانتزاع أو الإزالة وهذا الفعل مسـتمد بـدوره مـن كلمة أخرى هي "Alienus" أي الانتماء إلى شـخص آخـر أو التعلـق بـه، وهـذه الكلمـة الأخيرة مستمدة في النهاية من اللفـظ "Alius" الـذي يـدل عـلى الآخـر سـواء كإسـم أو كصفة[1].

كما يذكر (شاخت): إن معنى الاغتراب "Alienation" يكاد يتموسق عـلى ثلاثـة معان: الأول بمعنى نقل الملكية، والثاني الاضطراب العقلي، والثالث الغربة بين البشر[2].

ويرى الدكتور السيّد علي شتا أنّ ثمة أبعاداً لدلالة (الاغتراب) اللغويـة "فبالنسـبة للاغتراب كانتقال للملكية- يتمثل هذا المعنى البسيط للاغتراب في سياقه القـانوي وهـو

---

(١) الاغتراب عند إيريك فروم، حسن محمد حماد، ص ٣٨.
(٢) الاغتراب، ريتشارد شاخت، ترجمة كامل يوسف حسين، ص ٦٣-٦٥.

يشير لانتقال ملكية شيء ما من شخص لآخر. وخلال عملية الانتقال تلك يصير الشيء مغترباً عن مالكه الأول ويدخل في حيازة المالك الجديد، وقد كان هذا الاستخدام واحداً من الاستخدامات اللاتينية المبدئية لمصطلح Alienare" والاسم Alienation في علاقتها بالملكية...، ومن ثم استخدم مصطلح الاغتراب في اللغة الإنجليزية في القرن الثامن عشر، للإشارة لاغتراب الشخص بالنسبة لملكية الأراضي والعقارات، وهذا الاستخدام قد ارتبط بالسياق القانوني منذ بداية استخدامه في اللغة الإنجليزية.

وبالنسبة للاغتراب كتصدع ذهني، فهو الاستخدام الكلاسيكي الثاني ... يستمد جذوره من الاستخدام اللاتيني. حيث استخدم في اللغة اللاتينية ليشير – أيضاً- لعلاقته بحالة اللاوعي ... أما الاستخدام المعياري الثالث... فيتناول اغتراب داخل الشخصية (أو الاغتراب الداخلي) وهو مشتق- أيضاً- من الاستخدام اللاتيني، الذي يشير فعله لجعل العلاقة الدافئة مع الآخرين فاترة"[1].

وفي إطار من المقارنة- نوعاً ما – بين استخدامات المعجم العربي والمعجم الغربي للفظة (الاغتراب) ندرك قَدَراً من الاتفاق فيما بينها وبخاصةٍ في أطرها المتقولبة بالانفصال وغربة النفس والخضوع.

وإذا ما توغلنا- قليلاً- في طوايا المؤلفات التراثية العربية غير المعجمية وغير دواوين الشعر التي أوردت معنى الاغتراب، فإنا سنجدُ حضوراً غير قليل، قد شغل مساحات لا بأس بها، فمن ذلك- مثلاً- ما أورده أبو الفرج الأصفهاني في كتابه (أدب الغرباء)، إذ يقول "فقد الأحبة في الأوطان غربة"[2]، ومثل ذلك ما أورده التوحيدي في كتابه (الإشارات)، بأنّ الغربة غربةُ "غريب نأى عن وطنٍ بُني بالماء والطين، وبَعُدَ عن ألاّف له عهدُهم الخشونة واللين ولعلّه عاقرهم الكأس بين الغدران والرّياض واجتلى بعينه محاسن المِراض ثم إن كان عاقبة ذلك كله إلى الذهاب والانقراض"[3]، ثم يقول: "فأين أنت عن غريب قد طالت غربته في وطنه وقلّ حظّه ونصيبه وسكنه؟ وأين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان ولا طاقة به على الاستيطان"[4]، ويلحظ ذلك كلّه بقوله:

---

(١) نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع،السيد علي الشتا، ص ٢١-٢٣.
(٢) أدب الغرباء، أبو الفرج الأصفهاني، ص ٣٢.
(٣) الإشارات، التوحيدي، ص ١١٣.
(٤)الإشارات، التوحيدي ، ص ١١٣.

"بل الغريب من هو في غربته غريب"[1] ويقول: "الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة"[2]، ويقارن حال غربته بغربة أبي الطيب المتنبي في قوله:

بمَ التعلّل لا أهل ولا وطن ولا نديمٌ ولا كأس ولا سكنُ

فيقول: "هذا وصف رجل لحقته الغربة، فتمنى أهلاً يأنس بهم ووطناً يأوي إليه، ونديماً يحل عُقَد سره معه، وكأساً ينتشي منها، وسكناً يتوادع عنده، ... هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه، وأغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيداً في محل قربه"[3] ثم يضيف قائلاً: "الغريب كلّهُ حرقةٌ، وبعضه فرقةٌ، وليله أسف، ونهاره لهف وغداؤه حزن، وعشاؤه شجنٌ وآراؤه ظنن، وجميعه فتن، ومفرقه محن، وسره علن، وخوفه وطن"[4].

وهذا ابن عربي يدلي بدلوه في بئر (الاغتراب)، فنراه يقول: "فأول غربة اغتربناها وجوداً حسيّاً عن وطننا، غربتنا عن وطن القبضة عند الإشهاد بالربوبية لله علينا، ثم عمرنا بطون الأمهات فكانت الأرحام وطننا فاغتربنا عنها بالولادة فكانت الدنيا وطننا واتخذنا فيها أوطانا فاغتربنا عنها بحالةٍ تسمى سفراً وسياحةً إلى أن اغتربنا عنها بالكلية إلى موطن يسمى البرزخ فغمرناه مدة الموت فكان وطننا ..."[5].

ولابن قيم الجوزية رأي في الغربة، إذ هي عنده ثلاثة أنواع: "غربة أهل الله وأهل السنه ورسوله بين هذا الخلق وهي غربة مدحها الحديث الشريف، وغربة مذمومة وهي غربة أهل الباطل، وغربة مشتركة لا تحمد ولا تذم وهي الغربة عن الوطن"[6].

والملحوظ أنَّ هذه المقتبسات تمتلك ثراءً غير ضنين بالدلالات العميقة، إلا أنها لا تكاد تخرج عن دائرة السديم المعجمي لمعنى الاغتراب. فهي تتموسق ضمن أطره وتتساوق مع معانيه الإنسانية العميقة، ولو أنها كانت عند ابن عربي أكثر قسوة، إذ هي شعورٌ بالغربة الكونية، لذا فهي تتناغم عنده في الخلاص من سجن الأغيار، أو الانفلات من عقال الوجود الحسي الأرضي.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١١٤.
(٢) المصدر نفسه، ص ١١٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ١١٤.
(٤) المصدر نفسه، ص ١١٦-١١٧.
(٥) الفتوحات المكية، ابن عربي ج٢، ص ٥٢٨.
(٦) مدارج السالكين، ابن قيم الجوزية، ج٣، ص ١٩٦.

أما في طوايا المؤلفات الغربية القديمة فقد "جاء ذكر كلمة الاغتراب في تراث العصور الوسطى الفكري، وإن كان بطريقة عرضية غير مقصودة، فقد كانت الكلمة اللاتينية Alienatio" ترد في سياقات مختلفة أمكننا تصنيفها إلى ثلاثة رئيسة، سياق قانوني بمعنى انفصال الملكية عن صاحبها وتحولها إلى آخر، وسياق نفسي اجتماعي، بمعنى انفصال الإنسان عن ذاته ومخالفته لما هو شائع في المجتمع، وسياق ديني، بمعنى انفصال الإنسان عن الله،... والحق أن كلمة الاغتراب كانت منذ بدايات استعمالها في التراث القديم مزدوجة المعنى، إذ كانت تطلق للدلالة على عناصر إيجابية (مقبولة) وعناصر سلبية (مرذولة) في آن معاً"[1].

والآن- بعد هذا العرض الموجز للسديم المعجمي لكلمة (الاغتراب) في التراث اللغوي العربي والغربي، فإنه من الحق أن يعرض البحث للكلمة كمصطلح مُمَنْهَج، لا سيما أنّ اللفظة (الاغتراب) أخذت مدلولاً اصطلاحياً منهجياً لدى كثير من علماء السلف والخلف في آن، فهذا (هيجل) يُعَدُّ أول مفكر يستخدم في مؤلفاته كلّها تقريباً، مصطلح الاغتراب على نحو منهجي ومفصل، بل لقد استعمله في عنوان لصفحات، تزيد على المائة، في كتابهِ الأول (ظاهريات الروح) الذي نشره عام ١٨٠٧م، ويقول هذا العنوان: (الروح المغترب عن ذاته)، وبذلك تحول الاغتراب على يديه من مجرد إشكال يعانيه الإنسان في عصور الأزمة والقلق أو مجرد فكرة تدور في أذهان بعض المفكرين، أو كلمة ترد في هذا المؤلف أو ذاك- تحوّل إلى مصطلح ومفهوم دقيق، يطلق عن قصد مقصود، ومن هنا كان النظر إلى (هيجل)، من جانب الباحثين، على أنه (أبو الاغتراب)[2]، "ذلك أن الاغتراب عند هيجل واقع وجودي (انطولوجي) متجذر في وجود الإنسان في هذا العالم، فثمة انفصال موروث بين الفرد، بوصفه ذاتاً وبين الفرد بوصفه موضوعاً، أي بين الفرد بوصفه ذاتاً مبدعة خلاقة تريد أن تكون وأن تحقق نفسها وبين الفرد موضوعاً واقعاً تحت تأثير الأغيار واستغلالها، ومن ثم فإن إبداعات الفرد الخلاق (الفن – اللغة- العلم وسواها) تقف خارج ذاته بوصفها أشياء غريبة، تشيئات مادية، لما هو جوهري وقبلي، يعني: العقل ووعي الفرد بذاته"[3].

(١) الاغتراب سيرة ومصطلح، محمود رجب، ص ١٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٣.
(٣) الاغتراب في تراث صوفية الإسلام،عبد القادر موسى المحمدي، ص ١٥.

وبما هو جدير بالذكر أن المصطلح أخذ عنده ازدواجية في الدلالة، فهو من ناحية يشير إلى معنى إيجابي 'يتمثل في تمازج الروح وتجليه، على نحو إبداعي في الطبيعة أولاً وفي أضرب الحضارة المختلفة بعد ذلك، ومن ناحية ثانية يشير إلى معنى سلبي، يتمثل في عدم قدرة الذات على التعرف على ذاتها في مخلوقاتها من الأشياء والموضوعات'(١).

ومن بعد (هيجل) جاء ماركس، الذي ظهرت عنده النظرة الأحادية لمصطلح الاغتراب، أي الاحتفال بمعنى واحد، وهو المعنى السلبي.

وإذا كان 'الاغتراب عند (هيجل) حالة أو ظاهرة من ظواهر العقل فإنّ ماركس قد عدّ الاغتراب ظاهرة اجتماعية تظهر في سياق العلاقات الاجتماعية في النسق الاجتماعي المحدد'(٢)، وهو 'يستخدم هذا الاصطلاح استخدامات عديدة إلا أنه في كل حالة يستخدمه للإشارة إلى وجود انفصال من نوع ما في كل حالة أيضاً، ويرتبط الانفصال الذي يشير إلى الاصطلاح بتسليم نوع ما ألا وهو تسليم سيطرة الإنسان على ناتجه وعمله'(٣).

وهو يميز 'ثلاثة أنواع من الاغتراب'(٤).

١- **اغتراب العمل**: في المجتمع الرأسمالي لا يعكس العمل شخصية الإنسان ولا اهتمامه وإنما يعبر عما يريده الرأسمالي، إذ مع تراكم الخيرات وتمركز وسائل الإنتاج في أيدي القلة، فقد العمل بالنسبة لأغلبية الناس الذي لا يملكون وسائل الإنتاج مغزاه الإنساني وصار غريباً. ويرى ماركس أن هذا النوع من الاغتراب هو الأرضية المشتركة لكل أشكال الاغتراب الأخرى.

٢- **اغتراب الناتج**: إن اغتراب العمل يقود إلى اغتراب الناتج الذي يصبح غريباً عن منتجه حينما يقع تحت طائلة قوة غريبة ومعادية، إنسانية كانت أو غير إنسانية.

---

(١) الاغتراب سيرة ومصطلح، محمود رجب، ص ١٥، 'يعتقد هيجل أن العالم الذي يعيش فيه الإنسان هو إلى درجة يعتد بها من إبداع الإنسان نفسه وتشكل المؤسسات الاجتماعية والسياسية والثقافية ما يشير إليه باعتباره (البيئة الاجتماعية) أو البيئة... وقد وجدت البيئة واستمرت عبر قرون من النشاط الإنساني بوصفها نتاجاً للروح الإنسانية، وهي شيء عقلي بصفة أساسية ... بمعنى أنها موضع العقل الشكل الموضوعي لتحققه الأساس'، راجع الاغتراب، شاخت، ص ٩٣-٩٤.

(٢) تحوّل المثال، دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي، صالح زامل، ص ٢٥، وكذلك الموقف النظري، محمد غيث ص ٢٣٢.

(٣) الاغتراب، شاخت، ص ١٤٠.

(٤) ينظر تحول المثال، دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي، صالح زامل ص ٢٥، وما هي الأخلاق، غارودي، ص ١١٠-١١١، والاغتراب، نبيل اسكندر، ص ١٨٥ والاغتراب، شاخت، ص ١٤٥.

٣- **اغتراب الذات:** هذا النوع من الاغتراب هو تحصيل حاصل من الاغترابين السابقين، لان عمل المرء وإنتاجه هما حياته في شكل متموضع، فإذا اغترب عنه العمل والناتج اغتربت ذاته، ويطابق هذا الاغتراب نَزْعُ أسمى ما في الإنسان وهو إنسانيته، إذ يغدو الإنسان بلا روح. جزءاً من آلة الرأسمالية الصماء.

ما من شك أن (الاغتراب) لدى ماركس يتموسق في بؤرة الوجود الطبقي وهو يمثل جرعة فكرية حولت مصطلح الاغتراب إلى مصطلح عملي له دلالات اجتماعية وأبعاد واقعية، "وأنزله من عالم المثل إلى عالم الواقع الاجتماعي الحي"[(١)].

وإذا ما حطّ رحلنا عند الوجوديين، وجدنا أن أنهم قد ثاروا على هيجل وعلى إخوانهم الماركسيين، لذلك كانت نظرتهم إلى "الاغتراب على أنه ضرب من ضروب الوجود الزائف، غير الأصيل وغير المشروع، الذي يسقط فيه الإنسان سقوطاً يفقد معه حريته، مناط إنسانيته وجوهر وجوده، ومن هنا كانت الحرية عند الوجوديين مرتبطة بالاغتراب ارتباطاً وثيقاً، فهي لا تكون، ولا تكشف عن معدنها الحقيقي، إلا من خلال عملية قهر الاغتراب المستمرة"[(٢)].

لذلك فهم "يضيفون على المصطلح بعد مثالياً (ميتافيزيقيا) إذ يرون الظاهرة حتمية وأبدية ومطلقة"[(٣)].

(١) الاغتراب، نبيل الاسكندر، ص ٢٠٠.
(٢) الاغتراب، سيره ومصطلح، محمود رجب، ص ١٨.
(٣) تحوّل المثال، دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي، صالح زامل، ص ٢٦.

٢. الاغتراب بين الأدب والعلوم الأخرى:

في سعيه الدائم لبلورة صلة ما مع العلوم الإنسانية الحديثة كعلم النفس والاجتماع والفلسفة وغيرها، يستحضر الخطاب الأدبي خصوصيته الحضارية بارتضائه أن يفيد من هذه العلوم بالقدر الذي تسمح له طبيعته.

إنّ ثمة اعتماداً متبادلاً بين هاتيك العلوم والأدب، بل يحاول كل منهما أن يحتوي الآخر، ولكن هيهات هيهات لتلك العلوم أن تحتويه، ذلك لما يحمل الثاني من خصوصيةٍ تمنعه من الاحتواء، "إنه ذو طبيعةٍ محررة منطلقة"[١].

"إنّ الأدب يمثل الحياة، والحياة في أوسع معانيها، حقيقة اجتماعية مع أن العالم الطبيعي والعالم الداخلي الذي للفرد كانا موضوعين من موضوعات المحاكاة الأدبية، فالأديب نفسه عضو في المجتمع، منغمس في وضع اجتماعي معين، يتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة، كما أنه يخاطب جمهوراً مهْما كان افتراضياً، والأدب يظهر دائماً في صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة"[٢].

"وفي ارتباط الأدب بالحياة والمجتمع أقوال، لكنها تلتقي جميعاً على أن الأدب لا ينشأ في فراغ، ولا يؤول إلى فراغ، وإنما ينمو في مجتمع يمدّه بالتجارب والوقائع والأحداث، ومن ثم يعيد هو صياغتها وإخراجها في قالب ذاتي ينقيها ويتجاوزها، إنه – بحكم تفرّده وتميزه- لا يعكس الواقع والمجتمع، ولكنهما ينعكسان فيه أو يؤلفان مادته الأولى التي يجتهد في إعادة تركيبها أو تشكيلها تشكيلاً خاصاً، يصبح معادلاً موضوعياً للدوافع والنزعات الداخلية للمبدع"[٣].

وعلى الرغم من وجود تيار "آخر"[٤]، ينادي باستقلال الأدب وعلمه عن غيرهما من العلوم الإنسانية، إلا أنه تيار يبدو –في نظر الباحث- بارعاً أكثر مما يبدو مقنعاً، ذلك لبعد الشقة بين ما ينادون به وبين الحقيقة التي لا تقبل الجدال.

إنّ إقصاء العلوم الإنسانية: تاريخية واجتماعية ونفسية، وفلسفية، من الخطاب الأدبي إقصاءً تاماً، فيه إجحاف ظاهر بيّن، إذ كيف يمكننا أن نتناءى عن العلل اللغوية والنفسية والمنطقية والاجتماعية وغيرها، التي تشكل لحمة النص الأدبي وسداه.

---

(١) في تشكُّل الخطاب النقدي، عبد القادر الرباعي، ص ٢٠.
(٢) علم اجتماع الأدب، أمل حركة، ص ٢٩.
(٣) الأدب والحياة في المجتمع العربي، ماهر حسن فهمي، ص ٤.
(٤) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، إبراهيم محمود خليل، ص ٧٠.

لا شك أن نظرة علمية عميقة ستكشف عن مـدى الاعتمـاد المتبـادل بـين هـاتيك العلوم والأدب، ومدى ملاءمة كل منهما للآخر مع ما بينها من تمايز.

صفوة القول: إن ثمة شبكة من العلاقات التي تربط بين الأدب والعلوم الإنسانية، تجذب الباحث كي يكتنه أبعاد الظـاهرة (الاغـتراب) وتجلياتـها في تلـك الحقـول، بغيـة الكشف عن خصائصها وسماتها في الفكر الإنساني.

إنّ ظاهرة الاغتراب من الظواهر التي نالت اهتماماً بالغـاً في الدراسـات الفلسـفية والاجتماعية والنفسية المعاصرة، وقد درست جوانب متعددة منها في الإطار الأدبي مفيدة من علوم الاجتماع والاقتصاد والفلسفة وغيرها، ولعل ذلـك يعـود بالدرجـة الأولى إلى كونها إحدى الظواهر التي ترتبط بالإنسان ارتباطاً اختيارياً أو إجبارياً.

ولاستنطاق ما أسلفنا، بات من المهم دراسة الظاهرة في شعب خمس وهي:

٢-أ الاغتراب من منظور علم النفس.

٢-ب الاغتراب من منظور علم الاجتماع.

٢-جـ الاغتراب من منظور علم الفلسفة.

٢-هـ علاقة الاغتراب بالذات المبدعة.

٢-د الاغتراب في الفكر الديني الإسلامي.

٢-أ الاغتراب من منظور علم النفس

على مستوى تحديدي، لم يتكسب مفهوم (الاغتراب) في حقل الدراسات النفسية سماته المميزة، التي أتاحت له بلوغ نتائجه النظرية والتطبيقية إلا منتصف القرن العشرين[(١)].

وعلى الرغم من شيوع مفهوم الاغتراب النفسي في الدراسات الحديثة، إلا إنه من الصعب تخصيص نوع مستقل نطلق عليه الاغتراب النفسي، وذلك لتداخل الجانب النفسي للاغتراب وارتباطه بجميع أبعاد الاغتراب الأخرى: الثقافي والاقتصادي والسياسي ...[(٢)].

إلا إنّ (الاغتراب) في سياق علم النفس متعلق بما يحدث للفرد من اضطرابات نفسية وعقلية، وما يستشعر من غربة في العالم وفتور أو جفاء في علاقته بالآخرين[(٣)].

إنّ المتدبر لمعاني (الاغتراب) في اللاتينية، يرى أن اللفظة (Alienatio mentis) تدل على حالات نفسية وعقلية، تتموضع في معاني السرحان والشرود الذهني وفقدان الحس وغياب الوعي، نتيجة اهتمام الإنسان بأمور معينة اهتماماً يبعده عن ذاته ويتيه في نفسه، نتيجة حالات الصرع أو شرب الخمر حيث يذهب بعقله أو نتيجة الجنون والخرق والخبل[(٤)].

وينظر الباحثون إلى اغتراب الذات باعتباره اضطراباً نفسياً يتمثل في اضطراب الشخصية العصامية، حيث يتسم الشخص العصامي بالعجز عن إقامة علاقات اجتماعية، والافتقار إلى مشاعر الدفء واللين أو الرقة مع الآخرين.. فهناك تشابه بين اغتراب الذات واضطراب الشخصية العصامية في أنهما يشيران إلى صعوبة استمرارية العلاقات الاجتماعية مع الآخرين من أفراد المجتمع[(٥)].

---

(١) في سيكولوجية الاغتراب، سيد محمد عبد العال، مجلة علم النفس، ١٩٨٨، ص ٤٠-٤٩، عدد ٥.
(٢) دراسات في سيكولوجية الاغتراب، عبد اللطيف محمد خليفة، ص ٨٠.
(٣) الاغتراب سيرة ومصطلح، محمود رجب، ص ٣٥.
(٤) انظر مادة 'Alieno' في:
The saurus linguage latinae, vol. 1. p. 1566.
والاغتراب سيرة ومصطلح، ص ٣٥-٣٦.
(٥) دراسات في سيكولوجية الاغتراب، عبد اللطيف محمد خليفة، ص ٨١-٨٢.

واستخدم إيريك فروم[1] مصطلح الاغتراب، مشيراً به إلى عدد من العلاقات المتنوعة مثل علاقة الإنسان بذاته، وعلاقته بالآخرين وبالطبيعة، وبالعمل الإنساني، وناتجه، إلا إنه أولى عنايته الكبيرة بقضية اغتراب الإنسان عن ذاته.

وفي تحليله للعملية النفسية الاجتماعية، قام بشرح بعض المصطلحات المشتقة من مفهوم الاغتراب، مثل فقدان السيطرة، وسلب الحرية، والتسلطية، والتخريب، والمجاراة الأتوماتية، والانعزال.

ويرى (فروم) أن مفهوم الذات الأصلية يرادف مفهوم الذات غير المغتربة التي حققت وجودها الإنساني المتكامل. أما الذات الزائفة فهي الذات التي اغتربت عن نفسها وانفصلت عن وجودها الإنساني الأصيل، لذا نجده يميّز بين الذات الأصيلة والذات الزائفة، فالذات الأصيلة قادرة على الحب والإبداع، أما الذات الزائفة فهي الذات التي اغتربت عن نفسها وعن وجودها الإنساني الأصيل.

ثمة نقطة تستحق أن تثار: هي العلاقة الحميمة بين معنى الاغتراب في الحقل الاجتماعي ومعناه في الحقل النفسي، إذ لا يكاد ينفصم أحدهما عن الآخر، وإنما يرتبط كلاهما ارتباطاً يكاد يكون عضوياً، ولعلّ السبب يعود -فيما اعتقد- أن المغترب نفسياً نجده مغترباً اجتماعياً ذلك أن اضطراب المغترب يعود أكثره بسبب آثار اجتماعية أو بسبب توتر العلاقة بينه وبين المجتمع، فينحرف هؤلاء عن الأسلوب المعهود والمألوف لدى عامة الناس في المجتمع الواحد.

ومما تجدر الإشارة إليه أن (الاغتراب) في السياق النفسي ذا حضور فعلي على مستوى صعيد التراث العربي، شعره ونثره. ولكن، قبل الخوض في غمرة هذا المنجم لا بد أن نرجع النظر كرةً أخرى للسديم المعجمي لكلمة (اغتراب)، إذ وردت هذه اللفظة بمعنى الانفصال والبعد والنوى والنزوح، وهي ألفاظ ذات أبعاد اجتماعية، إلا أن المدقق فيها يجد أنها تفيض بأبعاد نفسية، مثل القلق والخوف والحنين.

ولو بدأنا بمجال الشعر الذي سنعرض له بالتفصيل في طوايا البحث، فسوف نجد أن الكلمة (الاغتراب، غربة، ... الخ) كانت تمور في سياق التعبير عن تجربة إنسانية حية، تجربة تحتفل بما كابَدَهُ الشاعر القديم إلى درجة التمزق.

---

(١) المرجع السابق، ٨٢، والاغتراب عند إيريك فروم، حسن محمد حماد، ص ٧١، ونظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع، سيد علي شتا، ص ١٤١.

فهذا الشاعر (امرئ القيس) يشكو الغربة في أرض الغربة بعد أن كان يعاني من اغتراب الموت، إذ رأى قبراً لامرأة من بنات ملوك الروم، هلكت بأنقرة، فسأل عن صاحبتها، فأخبر بخبرها، فقال:

أجارتنا إن المزار قريبُ　　　وإني مقيم ما أقام عسيبُ
أجارتنا إنّا غريبان ها هنا　　　وكل غريب للغريب نسيب
فإن تصلينا فالقرابة بيننا　　　وإن تصرمينا فالقريب غريبُ
أجارتنا ما فات ليس يؤوب　　　وما هو آت في الزمان قريبُ
وليس غريباً من تناءت دياره　　　ولكن من وارى التراب غريبُ[1]

لقد اعتلجت ساعة الموت كيانه واختلجت طوايا نفسه، فشعر أنه مغادر هذا العالم إلى غير رجعة، بالإضافة إلى شعوره بعدم القدرة على الانتقام لوالده القتيل، فهدفه قد بات في حكم المستحيل.

وهذا عنترة الذي شغف بحب عبلة، بل ملأ عليه قلبه، إلا أن سياط ظلم القبيلة وعاداتها كان حائلاً بينه وبينها فأحس بمرارة العذاب الذي عاشه العرب في جاهليتها الجهلاء وضلالتها العمياء، فماذا عساه يقول في مثل هذا الموقف العصيب.

يقول[2]:

هل غادر الشعراء من متردم　　　أم هل عرفت الدار بعد توهم
أعياك رسمُ الدار لم يتكلم　　　حتى تكلم كالأصم الأعجم
ولقد حبست بها طويلاً ناقتي　　　أشكو إلي سفع رواكد جثم
يا دار عبلة بالجواء تكلمي　　　وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي

إنه الشعور بالغربة في مجتمع لا يرحم ولا يستجيب لنداء العبد، إنه شعور بالغربة في هذه الدنيا التي حرمته الحرية، فكانت سبباً في عدم الوصال بينه وبين محبوبته.

وإذا ما تقدمنا لصدر الإسلام الأول، فإنا نجد مادة ثريّةً في معنى الاغتراب، ولكن نرجئ الحديث عنها وما يليها من عصور إلى فضاء الورق المخصص لهذه الدراسة.

---

(١) ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح مصطفى عبد الشافي، ص ٤٩.
(٢) ديوان، عنترة، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، ص ١٨٢.

أم النثر العربي، فلم يخل -أيضاً- من أدباء عانوا أنواعاً من الاغتراب في حياتهم، وفي تفكيرهم.

من ذلك الذي نجده عند الأديب أبي حيان التوحيدي في (الإشارات الإلهية) إذ نراه مفعماً بالإحساس والشعور بالغربة بينه وبين أهله وعصره، فيقول: "هذا وصف غريب نأى عن وطن بني بالماء والطين وبعد عن ألاف له، عهدهم الخشونة واللين... فأين أنت من غريب قد طالت غربته في وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبته وسكنه؟ وأين أنت من غريب لا سبيل له إلى الأوطان ولا طاقة به على الاستيطان؟ ... بل الغريب من هو في غربته غريب، بل الغريب من ليس له نسيب، ... الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة... إن حضر كان غائباً وإن غاب كان حاضراً"[1]. ويقول أيضاً: "وأغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه، وأبعد البعداء من كان قريباً في محل قربه، لأن غاية المجهود أن يسلو عن الوجود، ويغمض عن المشهور، ويقصي عن المعهود،... الغريب من إذا ذكر الحق هجر، وإذا دعا إلى الحق زجر،... يا رحمتا للغريب! طال سفره من غير قدوم، وطال بلاؤه من غير ذنب، ... وعظم عناؤه من غير جدوى... الغريب من إذا قال لم يسمعوا له، وإن رأوه لم يدروا حوله،... الغريب من إذا أقبل لم يوسع له، وإذا أعرض لم يسأل عنه: الغريب في الجملة كله. حرقة، وبعضه فرقة، وليله أسف، ونهاره لهف، وغذاؤه حزن وعشاؤه شجن، وخوفه وطن"[2].

والمعنى نفسه نجده في شعر ونثر أهل التصوف، وغيرهم، إلا أن المجال لا يتسع لذكر ما جاء عندهم، ولكن، لا بد من الإشارة إلى أن ما جاء في النثر العربي في (الاغتراب) يكتنه بعدين اثنين هما: بعد إيجابي مستحسن، وبعد سلبي مرذول مستهجن، على أن هذه الثنائية في الدلالة لم تكن موجودة في التراث العربي فحسب وإنما جاء في التراث الغربي أيضاً.

مسك الختام، يمكننا تلخيص وتحديد ستة مكونات أساسية للاغتراب[3]:

١- **العجز Powerlessness**: ويقصد به شعور الفرد بأنه لا يستطيع التأثير في المواقف التي يواجهها، كما أنه لا يستطيع أن يتخذ قراراته أو يقرر مصيره، فإرادته

---

(١) الإشارات الإلهية، أبو حيان التوحيدي، ص ٧٩.

(٢) الإشارات الإلهية، أبو حيان التوحيدي ، ص ٨١.

(٣) دراسات في سيكولوجية الاغتراب، عبد اللطيف محمد خليفة، ص ٣٠١-٣٠٢.

ومصيره ليسا بيديه بل تحددهما قوى خارجة عن إرادته الذاتية، وبالتالي يشعر بالإحباط والعجز عن تحقيق ذاته.

٢- **اللاهدف Aimlessness:** شعور الفرد بالافتقاد إلى وجود هدف واضح ومحدد لحياته، وليست لديه أية طموحات مستقبلية وإنما يعيش لحظته الراهنة فقط.

٣- **اللامعنى Meaninglessness :** شعور المرء بأنه لا يوجد شيء له قيمة أو معنى في هذه الحياة، نظراً لخلو هذه الحياة من الأهداف والطموحات.

٤- **اللامعيارية Normalessness :**وهي كما وصفها (دور كهايم) حالة الأنومي، التي تصيب المجتمع، وتعني انهيار المعايير والقيم التي تنظم السلوك وتوجهه، وبالتالي رفض الفرد للقيم والمعايير والقواعد السائدة في المجتمع نظراً لعدم ثقته بالمجتمع ومؤسساته.

٥- **التمردReblliousness:** ويعني الرغبة في البعد عن الواقع والخروج عن المألوف وعدم الانصياع للمألوف من الأمور.

٦- **العزلة الاجتماعية Social Isolation:** ويقصد بها شعور الفرد بالانفصال وافتقاد العلاقات الاجتماعية، وكذلك الشعور بالبعد عن الآخرين حتى وإن وجد بينهم.

٢-ب الاغتراب من منظور علم الاجتماع (سوسيولوجي)

بإبراز التمايزات الحقة بين العلوم الإنسانية، يزخر علم الاجتماع (سوسيولوجي) متمثلاً بفروعه المختلفة بثروة كبيرة من المعرفة تفتقت بوادرها منذ عهد مبكر في المسار التاريخي لتراث الإنسانية، ثم سارت بخطى التطور والتقدم حتى وصلت إلى ما وصلت إليه في القرن العشرين؛ فأضافت إلى الرصيد الضخم الذي حصلته أسرة العلماء -في شتى التخصصات- نفائس تبوأت مكانةً سامقةً اجتذبت أساطين العلماء في مختلف الميادين، ولا غرو، فخاصية العلوم الإنسانية تتوكأ على غيرها من العلوم في عملية تلاحمية، تتميز بالنسبة لجوهر موضوعنا بأنها يمكن أن تكون ذات فائدة كبرى في الدراسات النقدية.

وفي إطار من الحقيقة الجوهرية المتنائية عن إقرار مبادئ ميتافيزيقية يمكننا القول: إن المستوى الشخصي (الفرد) يندمج بالمستوى الاجتماعي اندماجاً تطبيعياً ينغمس ويختلط بالتعلم والتدرب على كيفية الأداء الوظيفي في السياق الاجتماعي.

لا جدال في أن مفهوم (الاغتراب) قد تبلور بصورة طبيعية منطقية قائمة على الفهم النسقي عند (هيجل)، إذ يُعَدُّ أول من استخدم المفهوم بالمعنى المزدوج في مؤلفه (ظاهريات العقلي الكلي عام ١٨٠٧) (*) من خلال حديثه عن الوعي الشقي قائلاً: "عندما يكبح الوعي الذاتي ملاذه، أو لا يبالي بها يكشف عن الحرية البسيطة لذاته، فالروح المغترب هو الذي يكون وعيه ذا طبيعة منقسمة ومزدوجة ومجرد كائن متضاد"[١].

"إن اكتشاف هيجل للضرورة، والعقل الموضوعي، وفكرة خضوع الفرد للمجتمع عن طريق التشرب والاستيعاب الذي يأخذ الفرد من عزلته لكي يطمس ذاته بالواقع الاجتماعي، كل هذا يشير لنوعين من الاغتراب: الاغتراب المتمثل في عملية السلب والتي تتم فيما بين الإرادة العامة والإرادة الخاصة، والتي تتحول بمقتضى الإرادة العامة إلى إرادة خاصة وخاصة إلى عامة، أما النوع الثاني من الاغتراب فهو اغتراب الانفصال، وأول نوع من أنواع الانفصال يتمثل في انفصال الذات عن العقل الموضوعي، نتيجةً لعدم وعيها به وتشربها له، وفي ذلك يؤكد هيجل أن المسايرة والمجاراة الأولى للذات تشير إلى هذا النوع من الاغتراب، وذلك لأن الذات، وهي تجاري العقل الموضوعي لا تعي أنه يضم ذاتها الحقيقية، أما النوع الثاني من الانفصال فيتمثل في انفصال الروح الذاتي، وهو يشير هنا للحالة التي تستحق فيها التوحيد بين الضرورة والذات، ويتصل بهذا النوع من الاغتراب -أيضاً- الانفصال الذي ينبثق عن الخضوع، وذلك عندما لا تتعايش الذات والموضوع معاً في الإنسان"[٢].

ولبلوغ الضفاف التي تحدُّ نظرية هيجل في الاغتراب، لا بُدَّ للباحث أن يعرض لآرائه فوق الإيجاز ودون الإسهاب.

ففي فلسفة الواقع يذهب هيجل إلى أنه كلما ازدادت سيطرة الفرد على عمله ازداد هو ذاته فقداناً لكل حول وقوة .. فالآلة تنفي الحاجة إلى العناء والتعب بالنسبة إلى

---

*ظاهريات العقل الكلي أو ظاهريات الروح أو فينومنولوجيا الروح، الاختلاف في التسمية عند العرب منبثق من الاختلاف في الترجمة.

(١) The phenomenology of mind, Hegel, G.W. F. Trans by baillie, J.B.

(٢) نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع، السيد علي الشتا، ص ٤٢.

الكل فقط لا بالنسبة إلى الفرد يقول: "وكلما أصبح العمل أكبر ميكنةً قلت قيمته، وازداد بالضرورة عناء الفرد". وعندما أثار الطريقة التي يتكامل بها المجتمع المدني مع الدولة والشكل السياسي لهذا المجتمع يذهب إلى أن القانون يحوّل كل عملية التخطيط لعلاقات التبادل إلى ذلك الجهاز المنظم بوعي -الذي هو الدولة- ثم ينتقل بعد ذلك لقضية الجموع الغفيرة من الشعب التي يكتب عليها أن تعاني من العمل في المصانع والورش والمناجم وما إليها بكل ما يؤدي إليه ذلك العمل من تبلد للذهن وفقدان للصحةِ وانعدام الأمان، وبالتالي من فقدان السيطرة نتيجة لازدياد حدة التعارض بين الثروة الهائلة والفقر الشديد، وحيث تسيطر الثروة يصل التجريد الأقصى للعمل إلى أكثر أنواع الأعمال فردية ويستمر في توسيع نطاقه ومن ثم تقضي اللامساواة بين الثروة والفقر إلى التفكك التام للإرادة والتمرد الداخلي والكراهية وهذه هي مظاهر الاغتراب الاجتماعي الناجمة عن فقدان السيطرة[١].

أما فيما يخص قضية الاعتماد فقد ذهب هيجل إلى أن أول شكل يتخذه الوعي في التاريخ ليس شكل وعي فردي بل وعي كلي، وعي اجتماعي وربما كان خير ما يمثله هو وعي جماعة بدائية تندمج فيها كل فردية داخل المجتمع المشترك فالمشاعر والاحساسات والمفاهيم لا تنتمي في واقع الأمر إلى الفرد بل يتقاسمها الكل بحيث أن ما يحتكم في الوعي هو العنصر المشترك لا الخاص[٢].

أما في خضوع الفرد للعقل الجمعي -وهي التي تشير للاغتراب الموضوعي- لم يقف عند هذه القضية، بل نجده يؤكد على تعايش الذات والموضوع في الإنسان معاً[٣].

وعلى أية حال لم تسلم آراء هيجل من مناقشة أحياناً واعتراض أحياناً أخرى بل وتأثير في كثير من الأحيان، ولكنها في النهاية لا تنفصل من بعيد أو قريب عن استخدامه لمصطلح الاغتراب. وإذا ما أنعمنا النظر في الاختلافات التي طرأت على الاستخدام فإننا سنجد أنها منبجسة -في الأصل- من الطبيعة أو التربة التي انبثقت منها؛ فهذا ماركس لم

---

(١) انظر: المصدر السابق، ص ٥١-٥٩، و The phenomenology of mind, Hegel, G.W. F. Trans by baillie, J.B., P 511-530، و Hegel, Ibid., p. 530-532

(٢) العقل والثورة، ماركيوز هربرت، ص ٩١.

(٣) The rediscovery of alienation, the journal of philosophy, Bell, Daniel, p. 936

يكن بمنأى عن آراء هيجل، بل نجده يرتبط ارتباطاً وثيق الصلة بآراء هيجل، مع الإشارة لبعض المفارقة في فهمه لمفهوم الاغتراب.

يرى ماركس في بناء النسق الرأسمالي، وطبيعة علاقاته، وتوزيع القوى والسيطرة فيما بين طبقاته المصدر الوحيد لسلب حرية الإنسان، ومن ثم نجد أن تحقيق الحرية في النسق الرأسمالي عنده يواجه بأمرين يتعلقان باغتراب الإنسان الذي يترتب عليه فقدان للسيطرة على عملية العمل وفقدان السيطرة -أيضاً- على ناتج العمل[١]، فمكْمَنُ اغتراب الإنسان عنده في نسق الملكية، والذي يترتب عليه فقدان السيطرة على عملية العمل والمنتج واغترابه عن نفسه وعن زملائه العمال[٢].

واضحٌ أنّ ماركس استخدم المصطلح في سياق المفاهيم الاقتصادية؛ لذا فهو يرى أن الظروف التي تُولِّدُ الاغتراب في السياق الاقتصادي والاجتماعي تتمحور حول فائض القيمة، ومن هذا القبيل يتخذ التحليل الاقتصادي لفائض القيمة منطلقاً للكشف عن التطور الجدلي التاريخي لرأس المال الذي يُعدُّ من أخطر صور اغتراب الإنسان[٣].

ولعلّ فيما قدمت كفاية، إذ لو فصلنا الحديث عن نظريته لطال بنا المقام، ولكننا ننتقل إلى تصوّر (دوركايم).

اهتم (دوركايم) بقضية العلاقة بين الحرية والضرورة، وهي القضية نفسها التي اهتم بها (هيجل) من قبله، وعلق عليها بقوله: إن فهم العلاقة بين الذات والموضوع، هو المدخل السليم لفهم العملية الاجتماعية للاغتراب، وقد ترتب على ذلك تعرض (دوركايم) لبعض القضايا المتعلقة بالاستبطان من ناحية، كما فعل بالنسبة لتقسيم العمل القسري، والفهم من ناحية أخرى كما فعل بالنسبة لتقسيم العمل الأنومي (فقدان المعايير)، لما في ذلك من أثر على تحرير الفرد ونفي اغترابه المرتبط بسلب المعرفة بالعقل الجمعي، ومن ثم ظهرت بعض جوانب الالتقاء والتأثر بينه وبين الفكر الهيجلي خاصة فيما يتعلق بظاهرة الاغتراب في المجتمع الصناعي الحديث[٤]. وقد ذكر (مايو) في ذلك أن

---

(١) Reasons and revolution, Hegel and the Rise of social theory, Marcuse, Herbert, N.Y. 194pp, 276-277.

(٢) Success and opportunity, Miztuchi, Ephrain, H. London, Op. Cit.

(٣) الاغتراب والوعي الكوني، مراد وهبة، مجلة عالم الفكر، مج ١٠، عدد ١، الكويت، ١٩٧٩، ص ١٠٣.

(٤) نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع، السيد علي الشتا، ص ٨٠.

الهدف الرئيسي الذي شغل (دوركايم) حتى عام ١٨٩٧م، هو أن يظهر أن الحضارة الصناعية وهي تمضي في تطورها السريع تعاني من مرض يطلق عليه الأنومي[١].

ولقد كان لتناول (توكفيل) لظاهرة الاغتراب قبل ماركس ومن بعده (دوركايم) دور بارز في تعيين المصدر الثاني للاغتراب والذي يتمثل في انعدام التكامل أو التصدع في أنساق الضبط والتنظيم، وإذا كان (توكفيل) قد اهتم بإهدار الفردية والحط من قدر الإنسان نتيجة لسلب معرفته، فإن (دوركايم) قد استخدم مصطلح (الأنومي) لتعيين حالة اللامعيارية على المستوى الاجتماعي.

وهذا الجانب يرتبط بدوره بفكرة فقدان السيطرة القائمة على سلب المعرفة، وقد أدت هذه الرؤيا لظهور اتجاهين: تمثل أحدهما في اتجاه جماعة من العلماء الاجتماعيين لرؤية (الأنومي) والنظر إليه على المستوى السيكولوجي كخبرة ذاتية للفرد... وعبر عن الاتجاه الثاني جماعة علماء الاجتماع الذين عرفوا الأنومي في سياق الانفصال بين الأهداف الثقافية والوسائل البنائية وفرص تحقيق هذه الأهداف، وقد ساعدهم هذا التصور على شرح الانحراف[٢].

أما المصدر الثالث للاغتراب فيتعلق بالمدخل الايدوجرافي والفينومينولوجي للاغتراب، وقد استفاد من النزعة الوجودية وعلماء التحليل النفسي وغالباً ما أفصح عنه تفكير الوجوديين من أمثال فيخته وكير كيجارد، وهيدجر، وجاسير وسارتر، وآخرين وهم الذين أشاروا لخبرة الإنسان المتعلقة بالقلق والوحدة والتبرم[٣] واليأس وضياع المعنى.

وقد اهتم علماء النفس بدوافع الإنسان ومشاكله فأبرزوا لنا: لا عقلانية الإنسان وغياب وعيه بدوافعه ومشاكله، والصراع المعقد والمحتدم والمعضلات العميقة بداخله، فهذا الإنسان ليس فاقد للسيطرة حيال الأحوال الخارجية فحسب بل إنه فاقد للسيطرة حيال نفسه[٤].

---

(١) التصنيع لمشاكل الإنسانية، مايو التون، ترجمة محمد عماد الدين، القاهرة، مكتبة مصر، ص ١٤٢-١٩٥.

(٢) الاغتراب في التنظيمات الاجتماعية، السيد علي شتا، ص ٢٨، و Alienation, a process of encounter between utopia and reality. Barakat Halim, P.2.

(٣) Explorations in Social, Zollschan and Hirsch (ed) Cit. PP. 483- 484.

(٤) الاغتراب في التنظيمات الاجتماعية، السيد على الشتا، ص ٢٩.

وكان هذا المنحنى ملهماً لكل من (إيريك فروم) و(البورت) و(ماي) و(كنستون) فيما يتعلق بتناولهم لظاهرة الاغتراب.

مسك الختام. ثمة اتجاهات تناولت مفهوم الاغتراب، اتجاه أوضحه هيجل وهو الذي قام على أساس نسقي يؤلف ما بين سلب المعرفة وسلب الحرية باعتبارهما بعدي فقدان السيطرة، ثم انبثق اتجاه آخر متأثرٌ باستخدام هيجل وهو الاتجاه الماركسي، لقد اهتم الاتجاه الماركسي بفقدان السيطرة القائم على سلب الحرية نتيجة للانفصال خلال الخضوع . ثم الاتجاه الذي يقابل الاتجاه الماركسي والذي يمثل توكفيل ودوركايم... ويقوم على فكرة فقدان السيطرة نتيجة لسلب المعرفة، ثم الاتجاه الرابع الذي يمثله كل من فرويد وكارل مانهم وماركيوز وعارف. وهو اتجاه يؤكد وجود التقاء بين الاتجاهين الثاني والثالث، ينظر هؤلاء لفقدان السيطرة من خلال بعدي سلب المعرفة وسلب الحرية[1].

٢-جـ الاغتراب من منظور علم الفلسفة

ليس ثمة شك أن الفلسفة الوجودية قد اهتمت بالإنسان الفرد اهتماماً لا يخفي على من كان له أدنى إطلاع على الحقل الفلسفي، غير أن هذه الإشارة تبقى في قالب التعميمية والإطلاقية، ما لم نسبر طوايا المؤلفات التي تضمنت باكورة الدراسات الفلسفية لظاهرة الاغتراب. لذا بات من المهم لنا أن نكشف السجوف عن كنوزها وأصدافها.

فهذا (هيدجروسارتر) قد أوليا قضية الاغتراب جُلَّ عنايتهم وعظيم اهتمامهم، فهما من أبرز الفلاسفة الوجوديين الذين خصصوا مساحات واسعة في مؤلفاتهم لدراسة الظاهرة.

أولاً: (هيدجر)

إن المتتبع لفلسفة (هيدجر) وبخاصة في كتابه 'الوجود والزمان' يلحظ أنه يركز جُلَّ اهتمامه على ثلاث خصائص جوهرية للإنسان نستطيع من خلالها أن نمتاح مفهومه لهذه الظاهرة.

---

(١) من أراد الاستزادة فليرجع إلى (الاغتراب في التنظيمات الاجتماعية، السيد علي الشتا، ص ٢٣-٤٩.

والخصائص الثلاث هي[1]:

١- **الوقائعية**: تعني أن الإنسان هو موجود بين آخرين دائماً -لا بمعنى وجود حصاة على الشاطئ- ولكن بمعنى أن الإنسان يجد في الوقت نفسه، في متناوله، الأشياء التي يستطيع أن يتناولها ويجد نفسه محدداً بالأشياء التي يعاني منها، إن الإنسان موجود دائماً من قبل في عالم: قذف به بما يتجاوز إرادته.

٢- **الانوجادية**: أي أن الإنسان يوجد توقعاً لإمكانياته، إنه يوجد قدم نفسه، ويلتقط موقفه تحديا لفوته، لكي يكوّن ما يمكنه أن يكون لا أن يكون ما يجب أن يكون. وهذا الجانب هو الذي يسميه هيدجر "بالتجاوز" وهي تسمية أفضل له، إذ أنه يحمل معه معنى التوقع وتجاوز ما هو معطي، ويشير التجاوز إلى ذلك الامتداد الإنساني إلى إمكانياته.

٣- **الخسران**: أي أننا ننسى "الكينونة" من أجل الكائنات الجزئية وهو يعني من الناحية الإنسانية تبعثرا من خلال الانتباه على تشتت الاهتمامات اليومية وقلاقلها، والحقيقة أن المرء يكون مرحاً أو حزيناً مبتهجاً أو مغموماً، وما من أحد يستطيع أن يعيش في تركيز وحيد على عزم أن يصحح نفسه.

من الملحوظ أن نص (هيدجر) يكتنه صيغتين للحياة، "صيغة الوجود الحقيقي وهو وجود يؤكد ذاته من خلال قرارات وخيارات يتخذها المرء بنفسه وتتخذ في وعي تام بالمسؤولية وأوضاع الحياة الإنسانية أما الصيغة الأخرى للحياة فهي الوجود المستغرق في الحاضر الذي تحدده التوقعات والعرف الاجتماعي السائد والذي تلغى فيه شخصية الإنسان"[2].

وفي إطار حقيقة الموت يولي (هيدجر) الموضوع أهمية بارزة، فلأن الوجود الإنساني وجود متناه، فالموت ليس شيئاً عارضاً، بل هو نسيج الوجود الإنساني"[3].

فالوجود الإنساني وجود نحو الموت، وهذا الإدراك سيساعد على الخروج من حالة التشيؤ والتشتت في الموجودات"[4]. يقول هيدجر: "إذا كان على الإنسان أن ينبعث

---

(١) هيدجز؛ جرين ماجوري، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، ص ١٩، وما بعدها.
(٢) الاغتراب في تراث صوفية الإسلام، عبد القادر موسى المحمدي، ص ٤٥، وكذلك الاغتراب، شاخت، ص ٢٦٢-٢٦٣.
(٣) هيدجر؛ جرين، ص ٣٠.
(٤) الاغتراب في تراث صوفية الإسلام، ص ٤٦.

من الخسران إلى الأصالة فإنه لن يستطيع أن يكون هكذا إلا في عزله عن الحشد أو الناس الذين يغتصبونه ويشتتونه، والموت وحده هو الحادثة الوحيدة في حياتي ... التي هي خاصة بي بشكل فريد ومطلق"[1].

إن مواجهة الموت تفضي إلى القلق وهو قلق على كل الحياة، إن القلق يقود الإنسان إلى "معرفة نفسه وجوداً متجهاً نحو الموت، والقلق وحده يحمل للإنسان حريته الحقة ويحرره من قيود الخسران ويحول أشكال العبث الغريبة للواقعة إلى إمكانيته الجوهرية بأن يكون نفسه"، فوجود الإنسان يكون قد ألقي به بالفعل وسط هذا الإمكان إذ يقود إلى الاغتراب والقرار من الموت ليس أمراً ممكناً إلا أن التيقن من الموت يمضي جنباً إلى جنب مع الافتقار إلى اليقين فيما يتعلق بموعد حلوله لكن الوجود الإنساني يتم تسليمه بالفعل دائماً للموت فهو يموت دون توقف[2].

ثانياً: سارتر

يقول سارتر: "إن ميلي الطبيعي يتمثل في رغبتي في أن أرفض من قبل هذه الذات الغريبة ومحاولة انتزاع نفسي بعيداً عن العلاقة بالآخر الذي يكشف هذه الذات ولي في ذلك محاولة لتجنب الاعتراف بها ولكن باختياري لذاتي ذاتاً منتزعة بعيداً عن الآخر. اعتراف بهذه الذات الغريبة بوصفها ذاتي لأنني في اعتراضي نفسه بأن هذه الذات ليست ذاتي حقيقة، فإنني أقر إلى حد معين بأنها ذاتي، وعلى الرغم من محاولتي لا أستطيع أن أخلص نفسي من هذه الذات الغريبة التي اكتشفتها في نظرة الآخر فإنني لا أستطيع الهرب من هذا البعد لكوني مغترباً"[3].

وهكذا فإن (سارتر) في كتابه (الوجود والعدم) يستخدم اصطلاح الاغتراب فيما يتعلق بظاهرة معايشة المرء لذاته على نحو ما تنظر إليه ذات أخرى أي كموضوع، ومثل هذه المعايشة قد يكون جسد المرء بؤرتها الأولية أو قد تكون هذه البؤرة هي الرد بشكل أكثر عمومية كموجود تجريبي له على سبيل المثال سمة سيكولوجية قابلة للتحديد تجريبياً كما أن له جسداً[4].

---

(١) هيدجر راعي الوجود، مجاهد عبد المنعم مجاهد، ص ٥٨.
(٢) هيدجز؛ جرين، ص ٣٠، وكذلك الموت في الفكر الغربي: شورون، ص ٢٥٠، وانظر الاغتراب في صوفية الإسلام، ص ٤٦ وما بعدها.
(٣) نقلاً عن الاغتراب، شاخت، ترجمة كامل يوسف حسين، ص ٢٨٤.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٨٥.

لقد استخدام (سارتر) مصطلح الاغتراب في كتابيه: "نقد العقل الجدلي" و"الوجود والعدم" واستخدامه لمفهوم الاغتراب في "نقد العقل الجدلي" يتعلق بظهور تموضع ذات الفرد بوصفها شيئا غريبا ومعاديا له بينما مفهومه للاغتراب في "الوجود والعدم" بصدد معايشة الفرد لذاته شيئا وليس ذاتا من خلال وساطة فرد آخر[1].

أما نظرة (سارتر) للموت فهو يبوح بها من خلال اعتقاده بأنه حتى إذا كان الموت ممرا يفضي إلى مطلق لا إنساني فإنه لا يمكن أن يعد نافذة تطل على المطلق، فالموت إنما يحدثنا عن أنفسنا فقط بل إنه يقوم بذلك الإطار الإنساني فحسب .. فالإنسان يبدو بالأحرى محكوماً عليه بالإعدام، يعد نفسه بشجاعة للنهاية ويبذل جهداً كبيراً للقيام بعرض طيب على منصة الإعدام، وهكذا أصبح هدف الحياة انتظار الموت، وهذا الموت الخاتم الذي تدمغ به الحياة"[2]. وبه يتحرر الإنسان ويتخلص من الاغتراب.

٢-د الاغتراب في الفكر الديني الإسلامي

لعلّ أكثر تعبير يكرّس حضوراً لمعنى الاغتراب في الفكر الإسلامي هو حديث رسول الله ﷺ الذي يذكر فيه (الغربة) بلفظه وذلك في قوله: (بدأ الإسلام غريباً وسيعود غريباً كما بدأ فطوبى للغرباء). قيل ومن الغرباء قال: (النُزّاع من القبائل)، [رواه ابن ماجه والدارمي وأحمد] وفي رواية (بدأ الإسلام غريباً ثم يعود غريباً كما بدأ فطوبى للغرباء)، قيل يا رسول الله ومن الغرباء قال: (الذين يصلحون إذا فسد الناس) [رواه أحمد]، وفي رواية: (إن الإسلام بدأ غريباً وسيعود غريباً كما بدأ وهو يأرزُ بين المسجدين كما تأرز الحية في جُحرها) [رواه مسلم] وقيل من الغرباء قال: (أناسٌ صالحون في أناس سوءٍ كثير من يعصيهم أكثر ممّن يطيعهم) [رواه أحمد].

أيّاً كانت روايات الحديث التي تستعرض ردود الرسول ﷺ في تجلية معنى كلمة (الغرباء)، إلا أنها تجمع على القول الذي مفاده بقاء قلة من المؤمنين على قيمهم وعقيدتهم، يجدون أنفسهم في حالة من الغربة عن جملة المجتمع الإسلامي، فهم في حالة افتراق بين قيمهم من جهة وبين الواقع المعيش.

---

(١) انظر: الاغتراب في تراث صوفية الإسلام، ص ٤٧ وما بعدها، وكذلك الاغتراب، شاخت، ص ٢٨١.

(٢) الموت في الفكر الغربي، شورون، ص ٢٥٧.

ولعلّ أكثر ما يترجم قول رسول الله ﷺ هو قول الله تبارك وتعالى، حيث ذكّر أصحاب الرسول ببواكير الدعوة، إذ كانوا مستضعفين لا يقدرون على شيء، وذلك في قوله: ﴿ وَٱذْكُرُوٓا۟ إِذْ أَنتُمْ قَلِيلٌ مُّسْتَضْعَفُونَ فِى ٱلْأَرْضِ تَخَافُونَ أَن يَتَخَطَّفَكُمُ ٱلنَّاسُ ﴾ [الأنفال: ٢٦].

وفي سعيه -ﷺ- للتغلب على ما لقيه وقاساه من تعذيب قومه ومحاربتهم له -لأنه يفارق معتقداتهم التي ألفوها- يتوجه متضرعاً إلى الله بالدعاء في قوله: "اللهم إليك أشكو ضعف قوّتي وقلّة حيلتي وهواني على الناس يا أرحم الراحمين أنت ربُّ المستضعفين وأنت ربي، إلى من تكلني؟ إلى بعيد يتجهمني أم إلى عدوٍ ملكته أمري..." [السيرة النبوية: ابن هشام، مج٢، ص٥٢، تحقيق سعيد محمد اللحام، دار الفكر، ط١، لبنان].

ولعلّ الحديث يكشف عن نفسٍ ضاقت ذرعاً بما أصابها وبما تشاهده من إعراضٍ وعنادٍ من قبل هؤلاء الذين تصدوا لدعوته بالقسوة والعنف والعناد والاتهام والتعذيب، لذا نجد ألفاظ الحديث تدلفُ بآهات الألم والغربة.

ومما لا شكّ فيه أن حديث الغربة برواياته المختلفة، ينطوي على شيء من امتداح الغربة أو -بالأحرى- يمتدح الغرباء.

ومن الصحابة الذين جسدوا الغربة بمفهومها الزماني والمكاني، الصحابيّ الجليل أبو ذر الغفاري رضي الله عنه: "إذ انتهت بالنفي القسري له ولأفكاره بعيداً عن الجماعة التي عاش مكافحاً من أجلها"[١].

ويحتفي الفكر العربي الإسلامي بالغربة والاغتراب، وترد في كثير من المؤلفات؛ ويسمي الخطابي كتابة (العزلة)، حيث يميز فيه نوعين من العزلة، الأولى فكرية، والثانية عزلة الناس والأبدان ويريد بهما الافتراق وهو رديف الانفصال، ويميز رأيين في الموقف إزاءهما، أحدهما ينكر العزلة، ويرى الافتراق خاصة في الآراء والأديان "محظور في العقول، محرّم في قضايا الأصول، داعية إلى الضلال أما عزلة الأبدان، ومفارقة الجماعة التي هي العوام فإن من حكمها أن تكون تابعة للحاجة وجارية مع المصلحة، ذلك لأن عظم الفائدة في اجتماع الناس من المدن ... ويذهب المؤلف إلى أن العزلة التي يرجحها هي ترك فضول الصحبة ونبذ الزيادة منها، وحط العلاوة التي لا حاجة بك إليها"[٢].

---

(١) تحوّ المثال، صالح زامل، ص ١٦.
(٢) العزلة، الخطابي، ص ١١-١٣.

كما يرى بأن "خير العزلة ما كانت لأجل العلم وإن كانت بعيدة عن الأهل والوطن"[1] ولعلّ أكثر من يؤصل للغربة مفهوماً يحمل خُصوصيةً نستشف منها نزعة عدمية، هي الهروب من الأغيار إلى الله، هو ابن عربي[2]، متأثراً بقوله تعالى: ﴿ فَفِرُّوٓاْ إِلَى ٱللَّهِ ﴾ [الذاريات: ٥٠]، وقوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا ٱعۡتَزَلَهُمۡ وَمَا يَعۡبُدُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ وَهَبۡنَا لَهُۥٓ إِسۡحَٰقَ ﴾ [مريم: ٤٩]، وقوله تعالى: ﴿ وَإِذِ ٱعۡتَزَلۡتُمُوهُمۡ وَمَا يَعۡبُدُونَ إِلَّا ٱللَّهَ فَأۡوُۥٓاْ إِلَى ٱلۡكَهۡفِ يَنشُرۡ لَكُمۡ رَبُّكُم مِّن رَّحۡمَتِهِۦ ﴾ [الكهف: ١٦].

ويؤلف ابن قيم الجوزية كتابه (مدارج السالكين) ويصنف ثلاثة أنواع من الغربة: "غربة أهل الله وأهل سنة رسوله بين هذا الخلق وهي غربة مدحها الحديث الشريف، وغربة مذمومة وهي غربة أهل الباطل، وغربة مشتركة لا تحمد ولا تذم وهي الغربة عن الوطن"[3].

كما نلحظ كثرة المؤلفات في التراث الإسلامي التي عُنونت بعناوين من مادة (الغربة) مثل: الغريب في ألفاظ القرآن للراغب الأصفهاني، وكتاب كشف الكربة في وصف أهل الغربة لابن رجب الحنبلي، كما نجد أهل الحديث قد صنّفوا بعض الأحاديث تحت مصطلح (الغريب) وهو له عندهم معنى اصطلاحي اصطلحوا عليه.

٢-هـ علاقة الاغتراب بالذات المبدعة:

لا جدال أننا حين نتأمل هذه القضية عند أهل الدراية والاختصاص من العلماء، يسترعي انتباهنا أنها مثار جدل بينهم، فمنهم من يرى أن الاغتراب يقف حائلاً مانعاً للإبداع، بينما يذهب بعضهم على النقيض من ذلك. إذ يرى أن الاغتراب أحد الأسباب المسوغة للإبداع.

ونعرض فيما يلي لعدد من الدراسات التي اهتمت ببحث العلاقة بين الاغتراب والإبداع، قام بجمعها الدكتور عبد اللطيف محمد خليفة.

ونبدأ أولاً بالحديث عن الرأي القائل بأن الاغتراب حائل مانع للإبداع، (فهذا أندرسون Anderson) يرى بأن الاغتراب حجر عثرة أمام إبداع الفرد ومعرفته لذاته، فالشخص المغترب لا ينقطع فقط عن الآخرين ولكن -أيضاً- عن ذاته وفقدانه لهويته

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٢.

(٢) الفتوحات الملكية: ابن عربي، ج٢، ص ٥٢٨.

(٣) مدارج السالكين، ابن قيم الجوزية، ج٣، ص ١٩٦.

الذاتية والاجتماعية، وهي مقومات أساسية تقوم عليها إبداعية الفرد وخياله، وتشكل السياق النفسي الذي يتحرك الفرد في إطاره وتساعده على الإنجاز والتقدم.

وفي هذا المجال أوضح ويت (Witt) أن ما يواجهه الأفراد من قيود وضغوط تجعلهم يشعرون بالاغتراب، وبالتالي تحول دون إبداعهم وانطلاق أفكارهم، ويرى (ستيرن، Stern) أن الحرية والتحرر من القوانين التي يمكن أن تقلل من مشاعر الاغتراب والعزلة وخلق الإحساس بالانتماء، والشعور بأن الحياة لها معنى وقيمة، حيث تمثل الحرية إطاراً مرجعياً ينظم ويحرك سلوك المبدعين.

وحاول (استيل Estelle) أن يفسر العلاقة السلبية بين الاغتراب والإبداع، ووقوف الاغتراب عقبة أمام الإبداع، وذلك من خلال التمييز بين هذين المجالين في عدة نقاط: منها أن الاغتراب يتصف بالتفاوت والتناقض والانقسام، في حين تتميز العملية الإبداعية بالتداخل والتكامل والتماسك، وأن الشخص المغترب لا يصتدم بالعالم الخارجي بل يهرب من مواجهته، بعكس الشخص الذي يواجه الواقع والعالم سعياً نحو إصلاحه في ظل مناخ نفسي يتوفر به الأمن والحرية.

وأشار (سارنوف وكول Sarnoff & Cole) إلى تأثير التقدم الصناعي والتكنولوجي على الجوانب العقلية والنفسية للفرد حيث – غالبا - ما يضع الأفراد منتجات هذا التقدم ووسائله كجزء من ذواتهم ومشكلاتهم الحياتية، ولذلك فإن تنمية الإبداع يجب أن تأخذ في الحسبان كلاً من النمو الشخصي والروحي والتكامل بينهما، وتوصل (كوان Kwan) إلى أن التلاميذ الموهوبين أكثر توافقاً وأقل اغتراباً، بالمقارنة بغير الموهوبين، وأنه كلما انخفض الاغتراب تزايدت أعداد الموهوبين.

ويرى (عبد الحليم محمود السيد) أن المناخ الذي يتسم بالتقبل والشعور بالأمان والاستقلال من قبل الأسرة، يدعم ظهور ونمو القدرات الإبداعية لدى الأبناء.

وتوصل (محمد إبراهيم عيد) إلى أن الأفراد ذوي المستويات المنخفضة من القدرة على الإنتاج الابتكاري هم أشد المجموعات إحساساً بالاغتراب وتبين أن الابتكارية ترتبط بقدرة الفرد على قهر مشاعر الاغتراب وعودته إلى نفسه ومع واقعه. حيث يرفض المبتكر الواقع أحياناً ويتمرد عليه باسم الواقع الجديد الذي يسعى إلى بلوغه، وهذا ما كشف عنه (محي الدين حسين) من وقوف الإصلاح كقيمة أساسية في المبدعين من منطلق إحساسهم بوطأة المشكلات التي يزخر بها العالم، وضرورة أن يتحمل كل فرد مسئولياته في خلق صورة أفضل لهذا العالم.

أما من رأى أن الاغتراب سبب من الأسباب الدافعة إلى الإبداع، فقد ذهب إلى أن خبرة الاغتراب لازمت الإنسان منذ القدم وحتى اليوم، وشهدت حقبات تاريخية طويلة أن كل حقبة شهدت تحالف قوى عديدة، شحذ بعضها طاقاته وارتبط بها سجله في الإبداع والإنجاز، وبعضها وقف منه موقف الخصم الصانع لأزمته والطامس لجوهره والساعي إلى السيطرة على إرادته ووجوده، ورغم ما في هذه الصورة الأخيرة من موقف سالب للقدرة والإبداع الفاعلية، فإن هذه الحالة انتقالية، حيث استطاع الإنسان في أشد الظروف عنفاً وتحدياً أن يجعل قوى السلب عنصراً شاحذاً لإرادته في قهر القيود، مما يبين مدى فاعلية الإرادة الإنسانية حتى في لحظات اغترابها وهذا ما ذهب إليه (أحمد النكلاوي).

وقد توصل (ولبرج Walberg) إلى ارتباط الاغتراب بالإبداع، وأوضح أنه على الرغم من أن الاغتراب والتمركز والانسحاب ترتبط أحياناً بالإبداع، فإنها ليست كافية لبزوغ الإبداع ونموه وإزدهاره.

ويدعم ذلك ما كشف عنه (بورناهم Burnham) في الفترة ما بين ١٩١٣-١٩٩٢، حيث عاش في ظروف قاسية أدت إلى شعوره بالألم والضيق والاكتئاب، وبالتالي إحساسه بالانفصال والاغتراب، وعلى الرغم من ذلك فقد حاول هذا الكاتب تسخير حاله وإبداعه لمواجهة هذه الظروف التي مر بها، وانعكس في أعماله وكتاباته الأدبية.

ويتسق ذلك مع ما كشف عنه (شتاين M. Stein) في مقارنته بين مجموعتين من الشباب إحداهما من المبتكرين، والثانية من غير المبتكرين، حيث توصل إلى أنّ المجموعة الأولى تتميز بسمتين مهمتين، فقد أمضى أفرادها طفولتهم في شيء من التباعد عن الأبوين وعن الراشدين عامة يفوق مثيله في حالة المبتكرين، وكذلك قضى المبتكرون طفولتهم مهتمين بضروب النشاط الانفرادي، في حين أن غير المبتكرين كانوا في الغالب مشاركين في كثير من ضروب النشاط الجماعي.

ودرس (موهان وتوانا Mohan & Tiwana) العلاقة بين سمات الشخصية والاغتراب لدى عينة مكونة من (١٠٠) كاتب هندي، تتراوح أعمارهم بين ٢٣-٨٢ سنة من كتاب الرواية والقصة القصيرة، وتوصلا إلى أن هؤلاء المبدعين قد حصلوا على درجات عالية في الاغتراب مقارنة بالجمهور العام، وأن العديد من المبدعين يظهرون العديد من سمات الشخصية المغتربة[١].

---

(١) انظر: دراسات في سيكولوجية الاغتراب، عبد اللطيف محمد خليفة، ص ٢٥٤-٢٥٩.

ويحدد مصطفى سويف العملية الإبداعيـة في شـعور المبـدع بـالاختلال بـين الأنـا والآخرين، إذ يفقد الفرد إحساسه بالتوافق والتكامل مع النحن، مما يدفعه إلى حالـة مـن التوتر العام، يحاول التغلب عليها من خلال سعيه إلى استعادة النحن المفقودة، وذلك من خلال جذب الآخرين إلى عالمه، لا لأن ينتظم في عالمهم، ولكن كمحاولة هادفـة يتحقـق من خلالها التكامل بين المبدع والآخرين في إطار جديد، وافترض (سـويف) أن الصـراع الذي تتعرض له الشخصية بين أهدافها الخاصـة، والهـدف المشـترك للجماعـة، يمكـن أن يكون منشأ العبقرية[(١)].

وهكذا، يتبين لنا أن العلماء قد ذهبوا مذاهب شتى في تفسيرهم لعلاقة الاغـتراب بعملية الإبداع، إلا أن ما يمكن لفت النظر إليه أن الاغتراب لا يمكن أن يُعَدَّ من الثوابـت اللازمة للعملية الإبداعية، وإن كان تجسيداً لفاعلية الذات المبدعة أحياناً، وعليه يمكننا أن نقرر حقيقة سامقة مفادها أن علاقـة الاغـتراب بـالذات المبدعـة -في بعـض الأحـايين- كعلاقة النار بالمعادن، تصهرها لتعيد تشكيلها، إن بعضاً مـن المبدعـين كـالذهب يزيـدون بريقاً عند صهرهم في أتون الغربة، وتتكشف لديهم قدراتهم أكثر من ذي قبل، ويتعرفون على مواطن القوة والضعف في نفوسهم. ويخرج ما في نفوسهم مـن كوامـن تزيـد الحيـاة عمقاً والمشاعر لهيباً والأفكار سطوعاً.

ولعل تاريخ المبدعين -على مرّ الزمان- يظهر لنا هـذه العلاقـة الديالكيتكيـة بـين الاغتراب والإبداع، فنرى أكثر المبدعين عمقـاً، وأصالـةً هـم الذيـن أوغلـوا في الغرابـة، بمختلف ألوانها، فكانت الغربة بالنسبة لهم كالزلازل والبراكين العنيفة في حياتهم، قلبتـها رأساً على عقب، مما جعلهم يعيدون النظر فيما حولهم، ليعيدوا صياغتـه وتشـكيله وفـق رؤيتهم الخاصة، النابعة من عبقريات كانت كامنـة تحـت جلودهـم وفي طيـات نفوسـهم وأرواحهم العاشقة للحياة والخلود، وفق تصوراتهم وآرائهم المنبعثة من ريـاح وأعاصـير التمرد والثورة التي أثارتها مشاعر الاغتراب في نفوسـهم، وهيجتـها حتـى صـارت أواراً يصهر كل ما يراه أمامه، ليظهر لنا جوهره المكنون، في صور من الإبـداع تحـرض النـاس على الساكن في أعماق نفوسهم، وتستحثهم على النهوض، وعـدم الركـون إلى المـألوف من القول أو الفعل.

---

(١) انظر: الأسس النفسية للإبداع الفني، مصطفى سويف، ص ٣٣٨-٣٤٦.

لقد كان الاغتراب بهذا المفهوم حافزاً ودافعاً لهؤلاء المبدعين لكي يكونـوا نموذجـاً جديداً في كل ما يصدر عنهم من نتاج إبداعي أيا كان شكله وصورته وجنسه.

لقد كان الاغتراب بمثابة الوقود لهؤلاء المبدعين، الأمر الـذي أدى إلى إشـعال أوار ثورتهم، وتمردهم، وتوسيعها لتشمل المجتمع كله، بما فيــه مـن عـادات وتقـاليد وقوانـين ومعتقدات؛ فملأت هذه الثورة وهذا التمرد نفوسهم -شديدة الحساسـية- ذكـاءً وقـاداً، ورؤية عميقة للحياة وللناس وللوجود، كما غذت الغربـة في نفوسـهم شـهوة الإصـلاح والتغيير، مما حدا إلى أن يكونوا منارات يهتدي بهم الضالون في متاهات الحياة.

ولقد جرّت هذه الثورة وهذا التمرد على كثير منهم الويلات والمصائب، ولكنـهم لم يحيدوا عن موقفهم فتيلاً، بل زادهم إيماناً وإصراراً على تحقيق ما آمنوا به، فتحملـوا في ذلك سبيل ذلك عناء القيود والسجون والنفي والتعذيب النفسي والجسدي بشتى أشكاله وصوره، كل ذلك يهون في سبيل ما آمنوا به، والأمثلة علــى ذلـك كثـيرة لا حصـر لهـا، ولكن المقام هنا ليس بصدد ذكرها.

٣ ـ دوافع الاغتراب ومعالمه

من الثابت -لدى علماء الاجتماع وعلماء النفس وأضرابهم من أهل الدراية والاختصاص- أن (الاغتراب) ينبجس من مسببات ودوافع فرضها واقع معين، فجعل منه ظاهرة بينة المعالم بارزة الخصائص، ولعلّ من الطبيعي أن يلتفت هؤلاء العلماء لهذه الظاهرة ويتحسسوها، حتى كانت عندهم موضع عناية ومدار بحث.

لم يكن الأدب وصنوه النقد الأدبي بمنأى عن دراسة هذه الظاهرة وتتبع جذورها ودوافعها ورسم معالمها، وبخاصة بعد أن خطف بريق التطور الذي شهدته ساحة علم الاجتماع وصنوه علم النفس أبصار هؤلاء، فراحوا يلتمسون تحققها في الأدب شعره ونثره.

ومما لا شك فيه أن الظاهرة لا تختص بمجتمع معين أو تنظيم ما، وبتعبير أكثر دقة، هي ظاهرة إنسانية، توجد في مختلف أنماط الحياة الاجتماعية وفي كل الثقافات، كما لا يمكن أن تنشأ من فراغ أو في فراغ، بل لا بدّ أن تتخلّق في أطر لها شروطها وعواملها ومسبباتها تتساوق لحدوثها.

أما البحث في دوافع الاغتراب؛ فقد بدا أنها تتوزع -غالباً- على نقاط أربع هي:

أ. الاختلال وضياع المعايير، وستتخذ الدراسة من شعر الصعاليك انموذجا لها.

ب. فقدان المغزى وضياع الهدف، وستتخذ الدراسة من شعر أمرىء القيس انموذجا لها.

د. انعدام القدرة، وستتخذ الدراسة من شعر عنترة انموذجا لها.

وتنهض الدراسة متوسلة بهذه الدوافع لمقاربة ظاهرة الاغتراب والربط بين معطياتها على ضوء تحققها في الشعر الجاهلي، ولعلّ مقاربة هذه الظاهرة من خلال هذه الدوافع، باتخاذ نموذج من الشعر الجاهلي يشكل دافعاً سيكون أبهى رواءً وأدنى قطافاً وأكثر نفعاً.

وأول ما تستهل الدراسة به هو:

٣-أ الاختلال وضياع المعايير:

يمكن القول بأن اختلال بنية المجتمع وضياع المعايير الضابطة للفرد فيه -حسب رأي علماء الاجتماع- من أبرز مسببات الاغتراب ودوافعه. ولعل دراسة هذا المحور

يقتضي التمهيد بتحديد معنى (المجتمع)، وبنائه ونظمه وأهدافه ودور العنصر البشري في دعم معاييره وقيمه وأعرافه الضابطة للفرد والجماعة لتحقيق أهدافه وتأكيد فاعليته.

تعددت وجهات النظر في تعريف المجتمع، نذكر منها تعريفاً لتوماس إليوت (Thomas Eliot) وتعريفاً لهاري جونسون (Harry Johnson) وأول ما نبدأ بتعريف توماس إليوت الذي يرى بأن المجتمع جماعة من الناس يتعاونون لقضاء عدد من مصالحهم الكبرى، والتي تشمل حفظ الذات ودوام النوع، وتشتمل فكرة المجتمع على الاستمرار والعلاقات الارتباطية المعقدة والتركيب الذي يتضمن ممثلين من الأنماط الإنسانية الأساسية وعلى الأخص من الرجال والنسا والأطفال(١).

أما تعريف (Harry Johnson) فيحدد فيه الخصائص التي تميز المجتمع عن غيره من المصطلحات التي تستخدمها العلوم الأخرى كالأمة والشعب، فالمجتمع جماعة تتميز بالخصائص الآتية(٢).

١. الإقليم (الأرض) المحدد:

المجتمع جماعة إقليمية، وقد تتحرك بعض المجتمعات البدوية داخل إقليم رامي الأطراف أوسع بكثير من الإقليم الذي يشغلونه في وقت معين، إلا أن أعضاء هذه المجتمعات تنظر إلى كل مكان يذهبون إليه باعتباره "بلادهم" وهناك بالطبع داخل كل مجتمع، جماعات إقليمية مثل العشائر أو الوحدات الأساسية والإدارية مثل المحافظات والمدن والقرى وغير ذلك.

٢. التكاثر عن طريق الجنس:

يحصل المجتمع على أعضائه عن طريق التكاثر الجنسي داخل الجماعة، وقد تحصل كثير من المجتمعات على أعضاء عن طريق التبني أو الاسترقاق أو الغزو أو الهجرة الخارجية، ولكن التكاثر الجنسي داخل الجماعة يظل المصدر الرئيس في المجتمع للحصول على أعضاء جدد.

---

(١) Fairchild, H., k (ed). Dictionary of Sociology, N., Y. 1941.P. 300.

(٢) Johnson, H. Sociology, London, 1961, P 9-13.

وانظر: دراسات في علم الاجتماع، محمد عاطف غيث، ص ١٨-١٩، دار النهضة، بيروت، ١٩٨٥.

٣. الثقافة الجامعة:

الثقافة كما عرفها تايلور (Tylor)، هي كذلك الكل المعقد الذي يشتمل على المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والعادة وكل القدرات أو الإمكانيات التي اكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع، وشمول الثقافة بالنسبة للمجتمع، معناه أن يكون المجتمع مكتفياً بذاته "ثقافياً" فلا يكون المجتمع معتمداً ثقافياً على ثقافة أخرى لمجتمع آخر، وبخاصة فيما يتعلق بالأنماط الثقافية التي تحدد وجوه النشاط المختلفة وقوالب السلوك الأساسية كما أن وجود ثقافة جامعة للمجتمع لا يمنع من أن يكون هناك ثقافات فرعية، متصلة بالجماعات الفرعية التي تندرج تحت الجماعة الكبرى (المجتمع).

٤. الاستقلال:

والاستقلال معناه أن المجتمع لا يكون جماعة فرعية من جماعة أخرى، ولذلك إذا احتلت جماعة (مجتمع) جماعة أخرى، فإن هذه لا تفقد استقلالها بالمعنى السابق إلا إذا ذابت في الجماعة الأولى.

ويرى جونسون أن إدخال مقاييس أو خصائص أخرى في تعريف المجتمع، سوف يؤدي إلى تعريف مثالي ليس مطابقاً للواقع.

ليس ثمة شك أن المجتمع حقيقة جوهرية في حياة الأفراد، والأفراد هم الذين يكونون المجتمع ولا يستطيع الفرد بدون المجتمع أن يستمر في الحياة، ومن هنا لا بُدّ من إبراز علاقة الفرد بالمجتمع.

نهضت دراسات كثيرة لإبراز علاقة الفرد بالمجتمع أو علاقة المجتمع بالفرد، وبخاصة مع التطور الكبير الذي شهدته ساحة علم الاجتماع، وخلاصة ما تمخضت عنه تلك الدراسات لا يومي بالاستقرار أو الإجماع على رأي واحد.

إذ يرى بعضهم أن المجتمع كحقيقة موضوعية تعلو على الأفراد وتسبقهم في الوجود وتفرض عليهم إلزاماً معيناً وتحدد أنماطهم، ويرى أنصار الفرد، أن تبعية الفرد للمجتمع بهذه الصورة طمس "لفرديته" وتقليل لدوره في الحياة الاجتماعية، وإلغاء للعواطف والعقل التي تلعب دوراً حاسماً في المجتمع ويرى هؤلاء أن النظرة الأحادية الجانب توقع في التحيز لعامل واحد في تفسير الحياة الاجتماعية، لذلك يرى هؤلاء أن خير طريقة هي أن تتصور العلاقات المتبادلة بين الفرد والمجتمع ومدى إسهام كل منبهات

بناء الآخر وتغيره دون أن نقع في خطأ النظر إلى الفرد والمجتمع كما ينظر عالم البيولوجيا إلى الخلية والكائن.

إن حاجة الفرد إلى المجتمع ليعيش وحاجة المجتمع إلى الفرد ليستمر في الوجود حقيقة في الدرجة الأولى من الأهمية ومن هنا كانت الصلة بين الفرد والمجتمع ضرورية، لذا فالنظرية "الفردية" التي تحاول أن تجعل للفرد وجوداً مستقلاً خاطئة وكذلك النظرية الاجتماعية التي تحاول أن تتغاضى عن الفرد نهائياً باعتباره نتاجاً للمجتمع خاطئة أيضاً[1]، وعلى أية حال فإن ثمة معايير وضوابط وعادات وتقاليد وأحكام تضبط بنية المجتمع وتساعد على تماسكه وترابطه وعدم اختلاله، ومن هذا الباب نستطيع القول بأن القيم معيارية.

يقول الدكتور محمد رجب النجار: "إذا تجاوزنا المفهوم الفلسفي المثالي إلى المفهوم الاجتماعي للقيم وجدنا في ضوء نظرية القيمة أحكاماً بالمرغوب فيه على حسب معايير الجماعة، فنحن في أحكامنا التقويمية على الأشياء مقيدون بمعايير المجتمع أو الجماعة وبأحكامها التقويمية. ومن هنا قيل أن القيم معيارية، وهي أي القيمة: الاعتقاد بأن شيئاً ما ذو قدرة على الاعتقاد، ومن شأن هذا الاعتقاد -تحت تأثير القيم كطاقة محركة وقوة دافعة- أن يتحول إلى عمل ومن ثم إلى عادات متأصلة في السلوك البشري الجمعي ومن هنا تتجلى الصلة الوثيقة بين القيم والعادات الاجتماعية باعتبار أن الأخيرة، أي العادات هي الشكل المادي للسلوك الاجتماعي، أما القيم فهي المضمون المعنوي لهذا السلوك، ومن ثم فالقيم والعادات الاجتماعية مظهران لشيء واحد هو السلوك الجمعي المتكرر الذي ترتضيه الجماعة لنفسها وتلتزم به بناء على أحكامها التقويمية لهذا السلوك لدرجة أنه يتحتم اعتبارهما كلاً واحداً، ووحدة وظيفية واحدة، فالقيم إذن هي التي تدفع على تمسك الناس بالعادات الاجتماعية، كما تضفي عليها معنى وتفسرها وتبين الفكرة الكامنة وراءها والحكم الاعتقادي الدافع إلى التمسك بها فالقيم إذن تفصح عن المعاني المتضمنة في السلوك، وأنها ليست إلا أحكاماً اعتقادية تتبلور فيها أفكار الناس بكل ما يندرج تحت هذه الأفكار من معتقدات وآمال وأهداف وإنها هي روح الجماعة حقاً وهي اللب والجوهر والقوة الديناميكية المحركة التي تكمن وراء العادات الاجتماعية لتشكلها وتوجهها وتحركها وهي لبّ الثقافة التي تحكم حياتنا وممارستنا وأنماط سلوكنا وعاداتنا

(١) دراسات في علم الاجتماع، محمد عاطف غيث، ص ١٩-٢٠، بتصرف.

وتقاليدنا وطرائق حياتنا ولهذا قيل: إن تحديد قيم أي مجتمع هو المفتاح لفهم ثقافة هذا المجتمع ومعرفتها[1].

وإذا كان المجتمع ينضوي تحت لواء القيم والعادات والتقاليد والأحكام التي هي بمثابة المعايير الضابطة للفرد والجماعة، فإن الطامة الكبرى والكارثة المدمرة لعرين المجتمع هي اختلال بنية المجتمع وضياع المعايير الضابطة للفرد فيه، وبخاصة إذا كانت بعض الأحكام جائرة على بعض الأفراد فيه. مما يحدو لبعض هؤلاء الرفض في التمذهب بمذاهب الجماعة أو التقولب داخل قوالب مذاهبهم، فنجده يثور رافضاً لهم "ولساديّتهم"[2]، وأفكارهم "المازوكية"[3].

وبما أن الدراسة أخذت على عاتقها التدليل على هذا الدافع من الشعر الجاهلي، فلعلها وجدت أن أكثر ما يمثل هذا الدافع هو شعر الصعاليك.

ولتجلية ما ينطوي عليه شعر الصعاليك من معالم الاغتراب والدافع له -من اختلال بنية المجتمع وضياع المعايير- لا بُد أن تعرج الدراسة على نظام المجتمع العربي قبل الإسلام (الجاهلي).

"ينقسم سكان الجزيرة العربية تبعاً لطبيعتها المزدوجة إلى قسمين رئيسين: بدوٍ رُحَّل وحضرٍ مقيمين، وليس الحد الذي يفصل بين فئات العرب الرحل وبين فئاتها الأخرى التي استقر بها المكان واستوطنت المزارع والمدن واضحاً دائماً، بل يكاد أن يكون في بعض الأحوال غامضاً مبهماً لأن مراتب التطور تدريجية، تبدو فيها الجماعات تارة نصف بدوية وأخرى نصف حضرية"[4].

هذا هو واقع الحياة في شبه الجزيرة العربية، حياة تنقل وترحال طلباً للماء والكلأ، إلا أنّ الترحال والتنقل لا يفسّر على إطلاقه، إنما هو تكيف لظروف الواقع المعيش، بمعنى أن حياة البادية لها نسق منسق وشكل متساوق مع أشكال الحياة يتناغم مع متطلبات البيئة.

---

(١) دراسات في المجتمع العربي، نخبة من أساتذة الجامعات العربية، اتحاد الجامعات العربي، الأمانة العامة، ص ٣١٣-٣١٤، ١٩٨٥، الأردن، وانظر كذلك: القيم والعادات الاجتماعية، فوزية ذياب، ص ١٥ وما بعدها، ص ٢٤٦-٢٥٠.
(٢) السادية: مصطلح بمعنى الرغبة اللامحدودة من قبل شخصية ما على كائن حي.
(٣) المازوكية: خضوع الإنسان لشخص ما أو لقوة أعظم وأكبر من خارج النفس لها يسلم الإنسان حريته وكرامته وأمامها يشعر بعجزه وضآلته.
(٤) الشعراء الصعاليك، يوسف خليف، ص ٦٨.

"والهيئة الاجتماعية عند البدو تقوم على نظام العشيرة" وحدتها الأسرة التي تمثل الواحدة منها الخيمة أو البيت، والحي عبارة عن مضرب من مضارب الخيام، وأعضاء الحي يطلق عليهم لفظ القوم وتتألف القبيلة من أقوام أو عشائر تربطها أواصر النسب"[1].

"وينظر أبناء العشيرة الواحدة بعضهم إلى بعض كأبناء دم واحد وهم يؤدون الطاعة لرئيس واحد -وهو كبير أعضاء العشيرة سنا- ويتداعون إلى الحرب بصيحة واحدة، ويرجع اسم العشيرة في الغالب إلى الجد الأول الذي تنتسب إليه"[2].

"وارتباط القبيلة بعضها ببعض وارتباطها بالأرض ناجم عن مصلحة اقتصادية بحتة"[3]، ولهذا فهي تحرص كل الحرص على وحدتها وتماسكها وتعاضدها وعدم تشرذمها، وفي الوقت نفسه لا تسمح لغيرها بالاقتراب من حدودها إلا إذا أذنت بذلك.

أما العصبية القبلية فهو ديدنها وعقيدتها وأساس نظامها القبلي وهي "تشمل كل منتم إلى القبيلة (الحر والمولى والحليف والجار ...) ولكن مسؤولياتها تقع بحسب علو المرتبة القبلية وهي تفترض مساعدة الفرد في جنايته لذا صار عليه أن يخضع لسلطانها حتى تحميه وإلا يخلع ويطرد"[4].

"على الفرد إذن أن يخضع لرأي القبيلة الجماعي فلا يخرج عليه ولا يتصرف تصرفا يكون سببا في تمزيق وحدتها أو الإساءة إلى سمعتها بين القبائل أو تحميلها ما لا يطيق"[5].

لقد عاشت القبائل العربية قبل الإسلام حياة الغزو، والنهب، وقد عبر عن ذلك شاعرهم حين قال[6]:

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

وفي الغزو يحدث ما لا يحمد عقباه، إذ قد يقع الفرد أسيرا وبالتالي عبدا يباع ويشترى، "والطامة الكبرى بالنسبة إلى الجاهلي هي خسرانه نسبه، فما أقسى الحياة عليه في

---

(١) الغربة في الشعر الجاهلي، عبد الرزاق خشروم، ص ٢١.
(٢) انظر: تاريخ العرب قبل الإسلام، فيليب، ص ٩٣.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٥٩ وما بعدها.
(٤) الغربة في الشعر الجاهلي، ص ٢٢، وهو نقله عن المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ص ٣٩٢.
(٥) الشعراء الصعاليك، ص ٨٩.
(٦) ديوان زهير بن أبي سلمى، المعلقة، باب الدال.

ظل هذا المجتمع القائم على القبلية والعصبية، ولهذا فحين يقترف أحد جريمة القتل ضمن نطاق عشيرته فليس ثمة من يدافع عنه، فإذا فرّ اعتُبر طريداً"[١].

هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن النظام القبلي يعيش حالة ازدواجية "تمثلت بتناقض بين ظاهر تقاليد هذا النظام، وبين تطبيقاته في الواقع فقد بدأت إنسانية القبيلة تخلي المكان لأشكال التمايز أو التفاوت وبدأ الإحساس بوطأة هذه الظاهرة يقترن بوعي جديد لمشكلة تباين الناس من حيث الفقر والغنى والوفرة والحرمان، ومن حيث تجمع السلطة أو الزعامة أو النفوذ في أيدي الأثرياء على حساب المحرومين، فيمضي في أول سعيه لإقامة حوار مع المجتمع المتمثل في القبيلة، يبدؤه بالكلام وقد ينتهي به إلى انتشاق الحسام، لِيَبُتَّ حَبْل الصلة التي تربطه بهذا الكيان المرافق للصحراء، هذا الخلل في النظام القبلي والاقتصادي أوجد بين الجاهليين فقراء معدمين لم يملكوا من حطام هذه الدنيا شيئاً وكانت حالتهم مزرية مؤلمة"[٢].

وإذا ما عدنا إلى القبيلة فإننا نجد أنها تتقدم عندهم على الأطر الإنسانية السامقة، فالنظام القبلي يقدس رابطة العصبية، ويتعامى أو يتجاهل الرابطة الإنسانية.

لعلّ ما أدلف به هذا العرض واضح الدلالة على اختلال البنية الاجتماعية وفقدان المعايير وضياعها، وهذا ما نجده في شعر شعراء الصعاليك الذين بدت أشعارهم صرخات على نحو صائت، صرخات احتجاج تتمظهر كنموذج احتجاجي على الواقع الطبيعي الذي عاشه شعراء الصعاليك، في مجتمعاتهم الأصلية أو التي نشأوا بها وليس من صلبها، وإنما كان ضحية سبي لقبيلته.

وأول استهلالة تتبوأ مقعد الدراسة هي غربة (تأبط شراً): وليست الدراسة بصدد تقديم دراسة عن حياة وشعر تأبط شراً، بل موضعة مكونات الغربة الرئيسة في شعره.

"وإذا كانت الرؤيا المركزية للثقافة تتكون وتتجلى في إطار وحدة اجتماعية-اقتصادية-سياسية محددة هي القبيلة، من حيث هي بنية كلية متماسكة فإن رؤيا الثقافة المضادة تتشكل وتتجلى في مسافة الخروج على هذه البنية في رفض القبيلة وخلق فضاء اجتماعي-اقتصادي للعقل الإنساني يقع خارج القبيلة"[٣].

---

(١) الغربة في الشعر الجاهلي، ص ٢٤.
(٢)الغربة في الشعر الجاهلي ، ص ١٢٣.
(٣) الرؤى المقنعة، كمال أبو ديب، ص ٥٧٥.

٣-أ-١ الاغتراب-لغة الذات، المكان-قافية تأبط شراً

يـا عِيـدُ مـالَكَ مـن شَـوْق وإيـراق ... ومَـرِّ طَيْـفٍ علـى الأهـوال طَـرّاق[1]
يَسْري على الأَيْنِ والحيَّاتِ مُحْتَفِيـاً ... نفسـي فِـداؤُك مِـن سـارٍ علَـى سـاق
إنـي إذا خُلَّـةٌ ضَنَّـتْ بنَائِلِـها ... وأمْسـكَتْ بضعيـفِ الوصـل أحـذَاق
نَجـوْتُ منـها نَجائي مِـن بَجيلـةَ إذْ ... ألْقَيْـتُ ليلـةَ خَبْـتِ الرَّهْـطِ أرواقـي
ليلـةَ صـاحُوا وأغـرَوْا بـي سِـرَاعَهُمُ ... بـالعيَيْكَتَيْن لَـدَى مَعْـدَي ابـن بَـرَّاق
كأنَّمـا حَثْحَثُـوا حُصّـاً قَوَادِمُـهُ ... أو أمَّ خِـشْـفٍ بـذِي شَـثٍّ وطَبَّـاق
لا شَـيْءَ أسـرَعُ مِنِّـي ليـس ذا عُـذَرٍ ... وذا جَنـاح بجنـب الرَّيْـدِ خَفَّـاق
حتـى نَجَـوْت ولَمّـا يـنْزعوا سَـلَبي ... بوَالِـهٍ مِـن قَبيـضِ الشَّـدِّ غَيْـدَاق
ولا أقـولُ إذا مـا خُلَّـةٌ صَرَمَـتْ ... يـا وَيْـحَ نفسـي مِـن شـوق وإشْـفاق
لكنَّمـا عِـوَلي إنْ كنْـتُ ذا عَـوَل ... علَـى بَصيرٍ بِكسْـبِ الحمـدِ سَـبَّاق
سَـبَّاق غايـاتِ مَجـدٍ في عَشـيرَته ... مُرَجِّـع الصَّـوتِ هَـدّاً بـين أرْفَـاق
عـارِي الظَّنَـابيبِ، مُمْتَـدٌّ نَوَاشِـرُهُ ... مِـدْلاجِ أدْهَـمَ وَاهِـي المـاءِ غَسَّـاق
حَمَّـال، ألويـةٍ، شَـهَّادِ أنديـةٍ ... قَـوَّال مَحْكَمَـةٍ، جَـوَّاب آفـاق
فَـذاكَ هَمِّـي وغَـزْوِي أسْـتَغيثُ بـه ... إذا اسـتَغَثْتُ بِضَـافِي الـرَّأس نَغَّـاق
كـالحِقْفِ حَدَّأهُ النَّـامُونَ قلـتُ لـه: ... ذُو ثَلَّتَيْـنِ وذُو بَـهْـمٍ وأربـاق
وقُلَّـةٍ كَسِـنَان الرُّمْـح بـارزةٍ ... ضَحْيَانَـةٍ في شُـهور الصَّيْـفِ مِحـرَاق
بـادَرتُ قُنَّتَـها صَحـبي ومـا كَسِـلُوا ... حتّـى نَمَيْـتُ إليـها بَعـدَ إشْـراق
لا شَـيءَ في رَيْدِهـا إلا نَعَامتُـها ... منـها هَزيـمٌ ومنـها قـائمٌ بـاق
بشِـرْثَة خَلَـقٍ يُوقَـى البَنَـانُ بـها ... شـددتُ فيـها سَـريحاً بعـدَ إطْـرَاق
بَـلْ مـن لِعَذَّلـةٍ خَذَّالـةٍ أشِـبٍ ... حَـرَّقَ بـاللّوم جِلْـدي أيَّ تَحْـرَاق
يقـولُ أهلكْـتَ مـالاً لـو قَنِعـتَ بـه ... مِـن ثَـوبِ صِدق ومِـن بَـزٍّ وأعـلاق
عـاذِلَتي إنَّ بعـضَ اللّـوم مَعْنَفَـةٌ ... وهَـل متـاعٌ وإنْ أبقيْتُـهُ بـاق
إنـي زَعيـمٌ لئـن لم تـتركُوا عَـذْلي ... أنْ يَسْـئَلَ الحـيُّ عنِّـي أهـلَ آفـاق
أن يَسْـئَلَ القـومُ عـني أهـلَ مَعْرفَـةٍ ... فـلا يُخَـبِّرُهُمْ عَـنْ ثـابتٍ لاق
سَـدِّدْ خِلالَـكَ مِـن مـال تُجَمِّعُـهُ ... حتَّـى تُلاقِـي الـذي كـلُّ امـرئ لاق
لَتَقْرَعِـنَّ علـيَّ السِّـنَّ مِـن نَـدَم ... إذا تذكـرتِ يومـاً بعـضَ أخلاقـي

---

(١) المفضليات،ص ٢٧-٣١، المفضل بن محمد بن يَعْلى الضبِّي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون.

تنطوي هذه الدراسة على قراءة متأنية لقصيدة القافية/ تأبط شراً حيث لا تقف عند السديم المعجمي الذي تضمنه النص، ولا الشرح والتوضيح، وإنما تدلف إلى مغرفة النص الدلالية والإحاطة به جملة أو أجزاء، وتكشف عما تنطوي عليها من توتر لائب أو ضديد بين الصوت الذاتي وزحمة الالتزامات القبلية، أو بين صائت الإيمان بالحرية الفردية والعقد الاجتماعي بما يفرضه من قيود تحدُّ منها، وسدودٍ تقف على طريقها.

ولعلّ أول الأسئلة وروداً في ذهن القارئ أو المتلقي، بعد أن عقد الباحث قراءته على لغة الذات، الفردية والمكان في قافية تأبط شراً هو: هل للفردية والمكان لغة في النص يمكن أن تعلن عن حضورها على نحو صائت ينوي الباحث تحقيقه، أو تستقر على نحو صامت يوجب على الباحث إنطاقه؟

قد يغدو ممكناً أن نفضّ الأسرار التي تسربل النص وتحجبه، إذا ما جزنا النظر إلى سطح المرآة وتأملنا فيها، متوسلين بالمعطيات الدلالية التي يبوح بها النص ويمتاح منها الشاعر.

ليس ثمة شك أنّ المتأمل في القصيدة حقّ تأمل يدرك أنها جاءت دفقة شعورية لشيء مضى، ثم حدّث الشاعر به نفسه، أو هي معقودة على حال مضت، ثم هجمت عليه أشجانه وهمومه، فعزف على قيثارته الخاصة، لذا يجب أن لا ننسى أن هذه القصيدة قالها (تأبط شراً) بعد أن نجا من عُقال المكيدة والأسر في يد بُجيْلة.

وفي دراسة القصيدة يرجحُ الباحث أن تكون موزعةً على مقاطع ستةٍ متنوعةٍ، لكنها متآلفة ومتحدةٌ على تشكيل بنية النص متكاملة، بمعنى أنّ خيْطاً رؤيوياً يتخللها يشكل بنيتها الداخلية.

يشكل البيتان الأول والثاني مقطعاً أولياً احتل الأرق والحزن والشجن فيه اللب، فكان مركزاً للمعاناة والشعور بالاغتراب التي امتاح الشاعر منها شبكة الصيغ في تأليفهما:

يا عِيدُ مالَكَ من شَوْق وإيراق ... ومَرِّ طَيْفٍ على الأَهوال طَرّاقِ
يَسْري على الأَيْنِ والحيَّاتِ مُحْتَفِياً ... نفسي فِداؤُك مِن سارٍ علَى ساقِ

فالعيدُ -هنا- ما عاود من حالات، وما اعتاد من شعور، وهو لحظة أو لحظات تتدفق فيها الكثافة الشعورية من حزن وشوق، وتذكر وغير ذلك. لذلك أرجح أن يكون ما عاوده قد أثار أشجانه وسبب الحزن والألم والأرق والمعاناة له، وهي حال استغراق في الشجون تتصدع معها الذات، وربما تنحدر إلى براثن الأرق تكاد تمزقها.

هنا، نعمل على تفسير "الطيف" لأن أساس المعادلة أن تنبجس صورة الطيف محاولةً إعادة بناء الكيان الممزق، إلا إن الخطورة -وفق لغة الصعلكة- تبقى قائمة، ذلك لأنه يمشي على حافة حادة من أشواك انقلاب الحال والمآل.

فعلى الرغم من وجود الطيف الذي يعيد للأنا أو للذات تركيب بنائها الممزق إلا أنه طيف يحتفي، وطيف يسري على الأيّن والحيات، بمعنى: إنه يمور بالمخاطر والمهالك والاضمحلال، ومن هنا ينبجس صوت الإشفاق على الأنا من مغبة المعاناة المحفوفة بتربص ريب المنون، فلا غرو -إذن- أن ينبثق نغم صوت الفداء: "نفسي فداؤك من سار على ساق" والفداء بهذا النغم -في ظني- نوع من إعادة التوازن للذات أو للأنا الفردية المنهارة.

أمّا المقطع الثاني -مقطع مقابلة الخلة الضنينة والنجاة من بُجيلة- فيرتبط ارتباطاً عضوياً وثيقاً بما يدور في المقطع الأول، بل يؤلف معه شبكةً من العلاقات والصيغ المتلاحمة والخطوط المتماسكة.

إن المقطع الأول يشير إلى سير الصعلوك على حافة حادة من أشواك الضرورة، إذ هي حياة في ضحضاح الموت، وهو هنا -على مستوى تضميني- يدندن حول نجاته من بجيلة التي كادت أن تجهز عليه لولا سرعته في العدو:

إنـي إذا خُلَّـةٌ ضَنَّـتْ بنَائِلِـها	**وأمْسكَتْ بضعيفِ الوصلِ أحذاقِ**
نَجوْتُ منها نَجائي مِن بَجِيلةَ إذْ	**ألْقَيْتُ ليلةَ خَبْتِ الرَّهطِ أرواقي**
ليلةَ صاحُوا وأغْرَوْا بي سِرَاعَهُمُ	**بالعيَيْكَتَيْن لَدَى مَعْدَي ابن برَّاق**
كأنّما حَثْحَثُوا حُصّا قَوَادِمُهُ	**أو أمَّ خِشْفٍ بذِي شَثٍ وطُبَّاق**
لا شيءَ أسرَعُ مِنِّي ليس ذا عُذَرٍ	**وذا جَناحٍ بجنْب الرِّيْدِ خَفَّاقَ**
حتى نَجَوُت ولَّا ينْزَعوا سَلَبي	**بوَالِهٍ مِن قَبِيضِ الشَّدِّ غَيْدَاق**
ولا أقولُ إذا ما خُلَّةٌ صَرَمَتْ	**يا وَيحَ نفسي مِن شوقٍ وإشْفاقِ**

لعلّ أول تجليات هذه الجزئية من القصيدة انهيار (النحن) أو الحياة الاجتماعية، وبروز فاعلية (الأنا) الفرد، وهو ما يمكن تسميته بانقلاب الجملة الأساسية المشكلة للنص من صيغة (الأنا) أو (نحن) أو ما شابه ذلك مما عهدناه من شعراء القبائل إلى صيغة "إني"، "ونجوت" و"ألقيت" و"أقول"... الخ. كما يمكن تسميته الطبيعة الإنشراخية لنسق النص المعهود، بانشراخ (الأنا) من ارتباطات عُرى (النحن)، هذا من جهة، أما من جهة أخرى،

فإن المكان يتحول من مسرح الحدث القبلي إلى مسرح الحدث الفردي، وهذا مؤشر على تجليات مسرح الحدث مستغرقاً في فاعلية الفرد.

ولا شك في أن شخصية الشاعر لم تغادر أجواء هذه الجزيئة ولو للحظة واحدة، تتحرك وتتنامى مع كل كلمة فيها، بل تتمحور القصيدة وتتناغم مموسقة مع رنين الذات البطولية، وهو شعور بالتميز والفوقية وبالاستعلاء يتنامي ويزداد مع كل إيقاعات وإيماءات القصيدة. إلا أنه تمرد واستعلاء يتساوق مع الشعور بمرارة الاغتراب والحنين الدافق إلى حياة الجماعة، مهما صقلت حياة الوحدة من شخصيته فجبلة الإنسان اجتماعية بالطبع، "إن الاغتراب ليس في صميم الكيان الإنساني"[(١)].

فقبيلة الشاعر التي ضنت عليه جموح شهوة الحياة ، نحو تأسيس إثبات وجود الذات البطولية، أبانت عن تشظي العلاقة "انفصام، انشراخ" بين الأنا (الفردية)، والنحن (الجماعة، والقبيلة) ومن هنا ينكشف تمرد الذات (الأنا، الفرد) على الجماعة، (النحن، القبيلة) لأن التماهي في (النحن) بظل هذه العلاقة يعني إمّحاء الفردية واستلابها، فلا تميز ولا تفرد ولا فوقية في ظلها، فهو شعور بقسوة الغربة وهو بين بني قومه أو قبيلته، لذا فهو ينفلت من عقالها وقسوتها ومرارتها، ليستنشق حياة الذات، وإن كانت تمثل في حقيقتها غربة على غربة، فهو في الأولى غريب في قبيلته، وهو الآن مغترب عن مجتمعهم وبنية كيانهم الذي يستلب الفرد ويمحي وجوده فلا غرو -إذن- أن يعلن على نحو صائت انفصامه وانشراخه عن الوجود الجمعي (القبيلة) علّه يجد في الوجود الفردي ذاته المستلبة.

"نجوت منها نجائي من بجيلة، وفي هذا إعلان بالنجاة، وفي هذا -أيضاً- معادل موضوعي لنجاته من عشيرته، لقد نجا من الكمين الذي نصب له ليجهز على وجوده "بقتله والخلاص منه" بمثل ما نجا من بجلية التي أرادت أن تمحي ذاته ووجوده الفردي المتميز.

وعلى أية حال، فهي نجاة محفوفة بالمخاطر، فمقابلة نجاته الأخيرة بنجاته من بجيلة فيها مؤشر واضح الدلالة على ما يومىء إليه، إنه يستخدم أقيسة منطقية بالنسبة له ولما يريد أن يفصح عنه، ففي تمرده انفلت من عقال مرارة الغربة التي كان يشعر بها وهو في قبيلته وفي حيله وجهده وسرعة عدوه نجا وانفلت من عقال الكمين الذي نصب لقتله "لا

---

(١) الاغتراب والوعي الكوني، مراد وهبة، مجلة عالم الفكر، مج١٠، ص ١٣٧، ١٩٧٩.

شيء أسرع مني"، ولم يستطيعوا أن ينزعوا منه ما سلب على الرغم من أنهم قاربوا أن ينتزعوه منه.

ويأتي المقطع الثالث الذي يكرس فيه الشاعر رسم صورة البطل أو يحرص على تجويد رسم صورة البطل الأنموذج، كما يراه وكما يريد، وهذا واضح من خلال ما تصدح به ألفاظ المقطع ومعانيه: "بصير بكسب الحمد، سباق غايات مجدٍ في عشيرته، ذو صوت مجلجل، آمر ناهٍ، لا يسبقه أحد إلى المجد، هزيل عظم الساق، بارزة عروقه، يخترق الليل المظلم المدلهم ذا السحاب الماطر، صاحب مكانة مرموقة كونه في الطليعة والمقدمة، يشارك في المجالس العالية، صاحب قول محكم ورأي فصل صاحب أسفار ومغامرات، لا يهتم بشعره لانشغاله بالغزو"، فهذا الذي يعوّل عليه ومثله يطلب وبه يستغيث.

إزاء هذه السمات والصفات التي تمتلئ بها ذات الشاعر، كما قدمتها الأبيات فإن الشاعر يركز تلك الصفات على المبالغة الأدبية.

وهنا نلتقي بين الفني والشعوري، إن رغبة الشاعر في تحقيق الوجود الذاتي، هي التي دفعته باتجاه تضخيم الصور عبر شحنها بخيالٍ جموح قائم على التحليق في الأنموذج المثال.

لكنَّما عِوَلي إنْ كنْتُ ذا عَوَلٍ ... علَى بَصِيرٍ بكَسْبِ الحمْدِ سَبَّاقِ

سَبَّاقِ غاياتِ مَجدٍ في عَشِيرَتِه ... مَرَجِّعِ الصَّوتِ هَدّاً بينَ أرْفَاقِ

عارى، الظَّنَابيبِ، مُمْتدٍّ نَوَاشِرُهُ ... مِدْلاجِ أدْهَمَ وَاهِي الماءِ غَسَّاقِ

حَمَّالِ، ألويةٍ، شَهَّادِ أنديةٍ ... قَوَّالِ مَحْكَمَةٍ، جَوَّابِ آفاقِ

فَذَاكَ هَمِّي وغَزْوِى أسْتَغِيثُ بِه ... إذا استَغَثْتَ بضَافِي الرَّأسِ نَغَّاقِ

كالحِقْفِ حَدَّأهُ النَّامُونَ قلتُ لَه: ... ذُو ثَلَّثَيْنَ وذُو بَهْمٍ وأربَاقِ

ولكن ثمة سؤالاً يمكن للباحث طرحه، وهو ما الذي جعل الشاعر يذكر البطل الأنموذج متمكناً في عشيرته "سباق غايات في عشيرته؟" بعد أن كان يراه في انفصامه وانشراخه عن الوجود الجمعي، هل في ذلك حنين لأنس الوجود الجمعي؟ لعلّ في طرح هذه الأسئلة ما يغني عن الجواب، ولكن لا بد من الإدلاف بشيء عن حياة الصعلكة.

"لقد كان هؤلاء، سواء قبل تصعلكهم أم بعد: هم المستضعفون من الناس وقد نظر مجتمعهم إليهم نظرة إزدراء واستهجان، واعتبرهم الطبقة الدنيا فيه، إما لفقرهم وإما

لخروجهم على مجتمعهم وإما لأصلهم، فقد كان منهم الطريد والضال والغـراب، ونحـن نسمع في أشعار هؤلاء صيحات الجوع والفقـر والثـورة، إلى جـانب الشـعور بالامتـهان والضعة، هذه الصيحات يدرك مسبباتها من يفهم طبيعة المجتمـع القائمـة علـى العصبيـة فهذا المجتمع القائم على العرف القبلي كان يقهر أفراده، ويطرد من يخرج على أعرافه، أما أسباب نشوء ظاهرة الصعلكة، فنجد أنها ليست تمرداً كيفياً نشأ عن رغبات خاصة، وإنما كان لها أسبابها الاجتماعية والاقتصادية"(١).

بعد هذا العرض نرجع إلى البيت الأخير من المقطع الثالث، فماذا نلحظ؟

كـالحِقْفِ حَـدَّأَهُ النَّـامَونَ قلـتُ لـه: ذُو ثُلُثَيْـنَ وذُو بَـهْمٍ وأربـاقِ

إنّ في البيت ألفاظاً وتعابير، نُسجت بشكل أقيسة منطقية، تعـدّ معـادلاً موضوعيـاً للإحساس الذي يرغب الشاعر في التعبير عنه.

إنّ ما يوحي به البيت هو أن المكان الحقيقي للبطل الأنمـوذج هـو القبيلـة، ولكـن الخلّة الضنينة هي التي أرغمته على الانشراخ أو الانفصام عنها وعن تحقيق ما يربـو إليـه من نفع ومجد وخير له ولها، أليْس هذا يشبه إلى حدٍّ بعيد ما جاء به ظاهر نص البيت.

إن استخدام أداة التشبيه (الكـاف) في ختـام المقطـع يوحـي بمـا أومـأت إليـه، إن الشاعر واضح، يحدد هدفه بدقة بالغـة، فـهو لا يقبـلٍ أن يكـون كـالحقف الـذي طوّعـه النامون بدوسهم عليه، وفي هذا إشارة واضحة إلى حدٍّ بعيـد إلى فعـل القبيلـة الـتي تريـد إمحاء فردها ودوْس العالي الشامخ السامق فيها أو يشبه فعـل الراعـي الـذي يعقـل أولاد الشاء لمنعها من حليب أمهاتها: "ذو ثُلّثين وذوبَهْمٍ وأرباقٍ"، وهذا إشارة إلى منع الخـير مـن أنْ يصل إلى أبنائها أو أفرادها، ولهذا حُق له أن يحقـق وجـود ذاتـه مـن خـلال انشـراخه وانفصامه عن الوجود الجمعي، بل والاغتراب عن مكانهم ومعاييرهم المختلة، إن هيمنـة الألفاظ والصيغ بما فيها من اسقاطات دلالية تشكل لحمة فضاء المقطع وسداه، ولقد قيل إن سياسة القرينة -في العربية- شريعة من شرائع الألفاظ.

وينهض المقطع الرابع بتجلياته، الذي يتصدر المكان تشـكيله البنـائي والفـني، وبـه يبدأ المقطع، والواو التي في أول الكلام، والتي يسميها النحاة واو "رُبَّ" لا تعطف شيئاً آتيـاً على شيء ماض، وإنما تعطف ما بعدها على شيء قائم في النفس "نفس المتكلـم" ولذلـك

---

(١) الغربة في الشعر الجاهلي، عبد الرزاق خشروم، ص ١٣٠-١٣١.

يُفتّحُ بها الشعر بلا تقدم شيء قبله، والشاهد عند أساطين علماء النحو هو قول (رؤبة) في قافيته (وقاتم الأعماق خاوى المخترق)[1].

فما الذي يريده الشاعر؟ وما الذي يريد قوله؟

يقول:

وقُلّــةٍ كَسِــنَانِ الرُّمْــحِ بــارزَةٍ	**ضَحْيَانَــةٍ في شُــهور الصّيــفِ مِحــرَاقِ**
بــادَرتُ قُنَّتَــها صَحــبِي ومــا كَسِلُوا	**حتّــى نَمَيــتُ إليــها بَعــدَ إشْــراقِ**
لا شــيءَ في رَيْدِهــا إلا نَعَامتُــها	**منــها هَزيــمٌ ومنــها قــائمٌ بــاقِ**
بشــرْثَة خَلَــق يُوَقــى البَنَــانُ بــها	**شــددتُ فيــها سَــريحاً بعــدَ إطَــرْاقِ**

في المقطع ألفاظ ومعان -كما هو باد- داخلة على ما يسمى بالمعادل الموضوعي (Objective Correlation)؛ فالقلة "أعلى الجبل" تشكل البديل الذي يؤمل الشاعر فيها تحقيق الأمن والحماية والمنعة، وهي كذلك تجسيد للمستقبل وعمارة عالم جديد، وهي كذلك -ببنية لفظها- دليل على الفردية، فالقلة من القليل ومادتها قلّ، يقلُّ، فهو قليل، وهو نادر، بمعنى أن استخدام هذه اللفظة -بالذات- فيه إيحاء، لعله مقصود ولو فيما يعتمل ويختلج أعماقه، فالألفاظ -أحياناً- تعبر عما يعتمل طوايا النفس، حتى ولو لم تصدر بشكل متعمد، على أية حال نجده شبهها بسنان الرمح، وسنان الرمح في حقيقته ووظيفته بَيِّنُ الدلالة، فهي للقتال ولحماية من يتسلح به، وهي -أيضاً- عالية، تُعلي من يصعد إليها، وهي بارزة للشمس تضفي إشراقاً لمن يأوي إليها، وهي في الوقت ذاته تحتاج إلى شخصٍ صنديد قوي يتحمل أجواءها، إذ لا يصعد إليها إلا من كان أهلاً لها.

إنّ هذا الضرب من استعمال الألفاظ في استغراقها العاطفي والنفسي الكامل تمظهر إحساسات كثيرة، ولكنها لا تبوح بما تخفي إلا بعد تتبع ما بعدها.

وبتأملٍ ما بعدها، نجد التحوّل يسيطر على طوايا فضاء النص، فالقلة تصبح وسيلة لغاية وهي "القُنة" والضحى يصبح إشراقاً، حتى المشقة لا تقف عند حد، بل تأخذ توتراً لائبا إلى ما هو أشق.

إنّ (الأنا، الفرد) الوجود الفرعي هو الدافع المحوري الذي أنتج هذا النص، لذا كان التسلق إلى قمة الجبل -مع ما صاحبه من مشقة وخشونة وتعب ... والخ. انفتاح

---

(١) شرح المفصل، ابن يعيش، ج٢، ص ١١٩.

مصاريع نوافذ أحكم إطباقها من قبل الوجود الجمعي، بمعنى آخر، أصبحت القمة إشراق النفس بضوء (الأنا، الفرد)، فلا غرو -إذن- أن يصعد إليها قبل صحبه على الرغم من عدم وجود كسل لديهم، فهم -أيضاً- أقوياء أشداء، لكنه يتفرّد عنهم، أضف إلى ذلك، أن زمن الوصول كان مع الإشراق، وهو زمن يرمز بكل تجلياته إلى إشراق الذات أو النفس، لأن البعد الحسي بكل طاقاته الانفعالية والرؤيوية يتناوس تلقائياً مع البعد النفسي.

ويأتي المقطع الخامس.

بَلْ مَن لِعَذّالَةٍ خَذّالَةٍ أشِبٍ ... حَرَّقَ باللَّوم جِلدي أيَّ تَحْرَاقِ

يقولُ أهلكْتَ مالاً لو قَنِعتَ به ... مِن ثوبِ صِدقٍ ومن بَزٍّ وأعلاقِ

لعل القراءة الأولى للبيتين تقرّبنا من القراءة الثانية، إذ البيتان يصدحان بصوت العاذل الخاذل "بصيغة المبالغة" وكلاهما يأمرانه أن لا يبذر ماله كي لا يحتاج إلى طلب المال ولا يضطر إلى الغزو من أجله.

لكن وراء هذا المعنى معانٍ -كما هو باد- فلنرجع النظر كرةً أخرى، يقول أساطين علماء اللغة والنحو في "بل": "إنها تفيد الاضراب الانتقالي"[1].

وهنا يلتبس الماضي بالحاضر، ويتفجر الضابط لسلوكيات الفرد، قال تعالى: ﴿ وَلَآ أُقۡسِمُ بِٱلنَّفۡسِ ٱللَّوَّامَةِ ﴾[2]، لحظة انفجار بين صوتين متضادين، للأمان والسلامة، صوت يجسد شبق الحياة لتحقيق البطولة والفردانية وصوت عاذل مشفق على تمرد الذات الفردية من مغبة السفر في عالم المجهول، ومن العوز والفقر والحاجة، لكن العذالة خذّالة، يعترض بذل المال في الكرم، يرتدي زي الاعتدال، ويزيّن له بريق الحياة وبهجتها، إلا إن الشاعر يتخذ طريقاً نهائياً لا رجعة فيه وهو طريق الاغتراب، طريق تحقيق البطولة الفردية حتى يلاقي الذي كل امرئ ملاقيه.

لذلك نجده يكرس في المقطع الأخير قناعات تأصلت في ذاته، وحلت طوايا نفسه بأن الحياة لا تدوم لأحد، وما هي إلا متاع زائل، لذا يجب على المرء أن لا يقبل الذل

---

(١) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ج١، ص ٦٧.
(٢) القيامة، ٢.

والهوان وأن لا يستمرئ الذل في سبيل تحقيق منفعة عاجلة لا قيمة ولا دوام لها، بل يجب عليه أن يسعى لتحقيق ذاته وأن يحس بوجودها.

عــاذِلَتي إنَّ بعــضَ اللَّــومِ مَعْنَفَــةٌ ... وهَــلْ متــاعٌ وإنْ أبقْتُــهُ بــاقِ
إنــي زَعيــمٌ لئــن لم تــتركُوا عَــذْلي ... أنْ يَسْـئَلَ الحــيُّ عنِّــي أهــلَ آفــاقِ
أن يَسْئَلَ القــومُ عــني أهــلَ مَعْرفَــةٍ ... فــلا يُخــبِّرُهُمْ عــن ثــابتٍ لاقِ
سَــدِّدْ خِلالَــكَ مــن مــالٍ تُجَمِّعــهُ ... حتَّــى تُلاقِــي الــذي كــلُّ امــرئٍ لاقِ
لَتَقْرَعِــنَّ علــيَّ السِّــنَّ مــن نَــدَمٍ ... إذا تذكــرتَ يومــاً بعــضَ أخلاقــي

وهنا يصدح الشاعر بملىء فيه أنه كفيل بهذا القول، لئن لم تتركوا لومـي وتعنيفـي لأفارقنكم حتى تسألوا أهل الآفاق، فلا تعلموا خبري لأني سأبتعد عنكم بعيداً وأتناءى بين أقوام غرباء.

إن النص يشكل محاجة من نمط المقايسة المنطقيـة، فبمـا أن كـل امـرئ مصـيره إلى الزوال والهلاك فلم يجمع المال ولا يعطيه لذوي الحاجات؟ إنّه صـاحب خـلال ومثـالب وكرم، فإذا ما اغترب عن الجمـع، فسيقرعون وسيندمون علـى فراقـه وبخاصـة عندمـا يتذكرون ما عنده من مثالب وخصال حميدة.

٣-أ-٢ لغة التمرّد والتسامي القيمي والأنا البطولية/ بائية (عروة بن الورد):

يقول عروة بن الورد[١]:

إذا المَرْءُ لَمْ يَبْعَثْ سَواماً وَلَمْ يُرِحْ عَلَيْهِ، ولم تَعْطِفْ عَلَيْهِ أقَارِبُهُ

فَلَلْمَوْتُ خَيْرٌ للفتَى مِنْ حَيَاتِهِ فقيراً، ومِنْ مَوْلىً تَدِبَّ عَقَارِبُهُ

وَسَائِلَةٍ: أيْنَ الرَّحِيلُ؟ وَسَائِلٍ وَمَنْ يَسْأَلُ الصُّعْلُوكَ أيْنَ مَذاهِبُهْ؟

مَذَاهِبُهُ: إنّ الفِجَاجَ عَرِيضَةٌ إذا ضَنَّ عَنْهُ بالفَعَال أقَارِبُهُ

فلا أتْرُكُ الإخْوَانَ ما عِشْتُ للرَّدَى كَمَا أنَّهُ لا يَتْرُكُ الماءَ شَارِبُهُ

ولا يُسْتَضَامُ، الدَّهْرَ، جَاري وَلاَ أرَى كَمَنْ بَاتَ تَسْرِي للصَّدِيقِ عَقَارِبُهُ

وإنْ جَارتي ألْوَتْ رِيَاحٌ ببيتها تَغَافَلْتُ حتى يَسْتُرَ البَيْتَ جانِبُهُ

لا شك أن تحليل الأثر الذي يرسله صوت الخطابات المنتجة بمدلولاتها وخصوصيات تعبيرها في بائية (عروة بن الورد) يمتدان إلى إمكانات البنى التي تشكل النص وتعمل حثيثاً في توجيه لغته، بمعنى أن التحليل لهذه القصيدة سيعتمد على الملابسات اللغوية التي تستحوذ على بنية النص بصفتها متزامنة مع المعنى الظاهري، إن ما يتقدّم إلى التحليل في هذه القراءة هو ما يمكن رصده من معطيات الاتساق في النص ومكوناته الشعرية بوصفها مرجعيات يجهر بها المشهد اللغوي.

تبدأ القصيدة بعلامة خلاّقة تتعمق عمودياً باتجاه خلق حال من العضوية التي يتأسس عليها العمل الإبداعي للقصيدة، هذه العلامة تحدِّد الحافز الذّي يؤسس مذهب التمرد والتصعلك.

لا شك أن الشاعر -كما هو باد- ابتدأ من المحصلة، فاستعاض عن المقدمات أو التدرج في تجلية الدفق الشعوري أو الحديث عن الأبعاد النفسية المترتبة عليه أو المعتملة فيه، بما يترتب على الوعي الحاد بوجود الفقر والحرمان وتخلّي الأهل:

إذا المَرْءُ لَمْ يَبْعَثْ سَواماً وَلَمْ يُرِحْ عَلَيْهِ، ولم تَعْطِفْ عَلَيْهِ أقَارِبُهُ

فَلَلْمَوْتُ خَيْرٌ للفتَى مِنْ حَيَاتِهِ فقيراً، ومِنْ مَوْلىً تَدِبَّ عَقَارِبُهُ

هذه العلامة هي: (إذا، الشرطية، التي تكون ظرفاً للزمان المستقبل) والعلاقة بينها وبين المستقبل متعلقة بالجواب على أساس ما يحيل عليه فاعليته، فالموت يسوغه حدة

---

(١) ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السّكيت، ص ٢٠-٢١.

الفقر والبؤس والاضطهاد والحرمان وتخلي الأهل وسوء المعاملة والمنّةِ لكنّ الشاعر لا يريد هذا، وإنما يريد أنّ ينهض أو يحفز من هذه حاله بالتمرُّد والثورة على هذا الواقع المخزي والضرب في الأرض متصعلكاً، لكنه لا يذكر ذلك بصريح الدلالة وإنما يضمره بالداخل وراء الملابسات أو المخاتلات اللغوية التي تستحوذ على بنية النص.

ولعلّ أكثر ما يجهر بهذا المعنى المضمر هي ما يلي البيتين السابقين، ولكن قبل التوسل بمعطيات الآتي من الأبيات، ترى الدراسة التنويه إلى أمرٍ في غاية الأهمية، ألا وهو استعماله للفظة (الفتى). "والفتى عند العربي يجمع القدرة على الرأي والإقدام ويجتمع فيه البأس المروءة"[1].

يقول طرفة بن العبد[2]:

إذا القومُ قالوا مَنْ فتىً فلتُ إنني عنيتُ فلم أكْسَلْ ولم أتبلّدِ

والفتوة تجمع صفتان: "هما السخاءُ وحب القرى من ناحية، والشجاعة من ناحية أخرى، وكلتاهما ينبغي أن تبلغا حدّ الإفراط: فالأولى حتى الإملاق، والثانية حتى الجود بالنفس"[3].

إذن، تصدر الفتوة عند العربي بصور تشكل قيما مادية ومعنوية في آن معاً فاللفظة باستغراقها العاطفي الكامل، تذيب احساساتٍ كثيرةٍ، تستحضر بجلاء معاني اللفظة في ذات الشاعر، ولعل هذا ما جعل الشاعر يستحضرها بما تحمل من معاني النفس العربية، أعني إبراز الذات والتسامي القيمي بالأنا البطولية وتعزيز الشعور بالأنفة والعزة في أجواءٍ أحاطت بها احساسات بالهوان والاستسلام، إذ ما معنى الفعل الإشاري الذي يتوسّل به الشاعر لهذه اللفظة؟

إنّ استحضار الشاعر لهذا الرمز الاجتماعي -بما يحمله من معاني جمعية منطوية في اللاوعي/ الشاعر، ثم بلغت شأواً عظيماً في وعيه- ليخفي وراءه أمرين: أولهما أن الشاعر حين يرى استبداد الأقرباء واستحواذ الفقر والحرمان والاضطهاد وحين رأى بعض الضعفاء الفقراء قد استمرءوا الذلّ والهوان، نكص باتجاه هذا الرمز يستنفره في نفس أصحابه علّه يجد حافزاً لما يريد أن يَبلّغُهُ أو يُبلّغَهُ وكأنه يريد أن يقول: إذا حكم الدهر على من يتصف (بالفتوة) وإذا لم يجد الفتى من أهله المساعدة والعوْن وإنما وَجَدَ

(١) بنية التراث الروحي والاجتماعي في مرثية طليطلة، حسين خرويش، ص ٨٨، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، دمشق، عدد ٦٨، ١٩٩٩.
(٢) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: سعدي الضناوي، ص ١٠٢.
(٣) المنتقى من دراسات المستشرقين، فرانز تيشنر، جمعها صلاح الدين المنجد، ج١، ص ١٧٧.

المِنّةَ وإساءة المعاملة والضنّ بالخير عليه، فلا مفرّ له من أن يرفض هذا الواقع بكلّ ما أوتي من قوةٍ وأن يضرب في الأرض متصعلكاً، ولعلّ أكثر ما يلفت الانتباه أن عروة يربط التصعلك بتخلي الأهل وهذا نجد ذاته يشكل بداية الغربة.

بعد هذا الاستثمار للغة بما تبوحُ به معطياتها ودلالاتها الإشارية في البيتين السابقين يجهر بالمعتقد الذي يذهب إليه أو يتمذهب عليه وهو:

وَسَائِلَةٍ: أيْنَ الرَّحِيلُ؟ وَسَائِلٍ وَمَنْ يَسْأَلُ الصُّعْلُوكَ أيْنَ مَذاهِبُهْ؟

مَذاهِبُهُ: إنّ الفِجَاجَ عَرِيضَةٌ إذا ضَنَّ عَنْهُ بالفَعَال أقَارِبُهُ

وكأن عروة يجسدُّ المضمَّر الذي أضمرهُ في نفسه بالاندفاع في فجاج الأرض العريضة. ولعل أكثر ما يبوح بذلك هو استعماله (واو رُبَّ) التي لا تعطف شيئاً على شيءٍ خارج عليها وإنما تعطف شيئاً على شيءٍ مضمرٍ وهذا ما صرّح به أساطين اللغة والنحو.

إذن، عروة بن الورد يؤسس في هذه الأبيات مذهباً شعرياً وحياتياً تمردياً بلغ سِدرة الثورة التي أعلنها المتصعلكون على قيود القبيلة (الأقارب) بكل حياة ما يعني من سلبيات، فخرج عليها خروج المتمرد الثائر الذي يريد أن يبني فضلى، ليس للسلبيات إليها من سبيل. معلناً بذلك أن الإنسان هو المحور الذي تتمحور حول كل المعاني السابقة السامية التي تعلي من شأن الإنسان روحاً وجسداً، لذا فقد جعل لعطف الأقارب والأهل مكانة سامقة عالية، لا يوازيها -إن ذهبت وامحت- إلا فعل الغياب والتواري وراء سجوف الغيب والاندفاع في وحشة العالم، لكي لا يعيش فقيراً، ذليلاً، مهاناً، تتخطفه معاني الذلة والمهانة والانحطاط.

إذا لم يتحقق له ذلك -وهو لا يسعى إليه بما يمتلك من حسٍّ فروسي يملأ عليه روحه وكيانه- تأبى عليه أن يختار ظلمة الموت واللحد هروباً وهو الذي لم يعتد الهروب أو النكوص والتراجع، بل الاندفاع لأخذ حقوقه ولو بالسيف، ولهذا فهو يعلن مبدأ الرحيل أو الاغتراب تسامياً ورفضاً لما يراد به من أسباب الهوان.

إنه يعلن أن الأرض عريضة فجاجها، وللثائر أن يضرب في وحشتها ما شاء له أن يضرب، بحثاً عن الحرية والكرامة المنشودة، ومن هنا نراه يتمسك بالإخوان المشابهين له، الضاربين في فجاج الأرض.

فلا أتْرُكُ الإخْوَانَ ما عِشْتُ للرَّدَى كَمَا أنَّهُ لا يَتْرُكُ المَاءَ شَارِبُهُ

ولفظ الإخوان، جديرة بأن يؤكد صلابة الرابطة التي تنشأ بين الصعاليك، ويؤكدها بتأكيد آخر، لكنه هذه المرة بصورة حسيّةٍ حيّة، ألا وهي العلاقة بين الشارب (العطشان) بالماء: يتمسك به ولا يتخلى عنه ولهذا بعد نفسيٌّ يدركه جيداً من ذاق عطش الصحراء[1].

ثم يختم قصيدته بالمثل العليا التي يتسامى بها من غيره، وهي بالنسبة له الزاد الذي يتزود به في رحلة الثورة والتمرد على قيود القبيلة وسلبياتها التي استهلكت أفرادها رجولتهم إلى قطعان عبيد، ولعلّ أوّل هذه الصفات هي النجدة والوفاء، فهو لا يسمح بأن ينال جائره ظلم، طالما هو على قيد الحياة، ولا يدع صديقه يسمع معه منّةً ... وكأنه يذهب إلى أنّ الصعلوك المثالي لا يقل عن السيّد المثالي[2].

وثاني هذه الصفات العفة وآيتها أنه يغض الطرفَ عن جارته إذا حملت الرياح بيتها إلى أن يحجبها الفِناء (أو جانب البيت)، عن أنظاره[3].

ولا يُسْتَضَامُ، الدَّهْرَ، جَاري وَلاَ أُرَى ... كَمَنْ بَاتَ تَسْري للصَّديقِ عَقَارِبُهُ

وإنْ جَارتي أَلْوَتْ رِيَاحٌ ببيتها ... تَغَافَلْتُ حتى يَسْتُرَ البَيْتَ جانِبُهُ

إن استحضار هذه الرموز السابقة - في القصيدة - ليخفي وراءه أموراً لا يمكن تجاهلها أو المرور عليها -عرضاً- دون أن نعيها.

إن أهم ما يمكن الالتفات إليه في التفصيل بمعطيات النص الدلالية هو المحور الذي انتج هذه القصيدة، ولعلّه -بظن الباحث- التسامي القيمي بالأنا البطولية، إذ وجهت الشاعر نحو التعامل مع الغنى بصفته يكرّس حضوراً سامقاً في السلوك القيمي، بينما الفقر يكرس حضوراً استلابياً، تمحي أمامه الذات (الأنا) أمام وطأة البؤس والفقر والمسغبة والاضطهاد والحرمان في (النحن/ القبيلة، الأقارب)، الذين يضنون عليه الخير إذا ضاقت به الحال.

إذن، أمام هذا الوعي، وعي الفقير المحروم، تبلغ الذات شأواً عظيماً في التمرد والثورة على التناقضات الحادة في توزيع الثروة والسيطرة على المادية في سياق البنى الاجتماعية السائدة، لذا لا غرو ولا مشاحة أن يندفع الشاعر بشكل حاد ومتطرف في

---

(١) ديوان عروة بن الورد، شرح سعدي ضنّاوي، ص ٩٢.
(٢) المرجع نفسه، ص ٩٢.
(٣) المرجع نفسه، ص ٩٣.

وحشية العالم -مغترباً- نحو السمات النفسية التي ترمز بكل جلاءٍ إلى الأنفة ورفض الاستكانة والخضوع، وفي ذلك دلالة صارمة على تأزم الوضع وبلوغه سدرة الحدّة والتمرد والثورة على السائد؛ ولهذا يمكن القول، بأن المبالغة في إبراز الذات (للأنا الفرد) بهذا الشكل ناجم عن شدّة حضور النقيض (النحن)، بما يمثله من استلاب الأنا (الذات)، ولهذا -كذلك- يعلن انقصامه عن قيم الجماعة، وانشراخه عن منظومتها، وانسرابه إلى الإخوان 'الصعاليك' إلى درجة الحدة والتماهي والتوحد بها.

٣-أ-٣ صوت العاذلة وتحقيق خلود الذات (الأنا) البطولية/ رائية عروة بن الورد

نثبت فيما يلي (رائية عروة بن الورد) ونتناولها بالدرس بما تحوزه من إمكانات نصية، على هيئة لوحات أو شرائح، ونقرأها قراءة دقيقة تستقصي مضامينها، مع التسليم بأن ثمة خيط رؤيوي يتخلل تلك الشرائح ويؤلف بين أجزائها.

وقد حاولت الدراسة تقسيم القصيدة إلى ثلاث شرائح تشكل بناءها:

١. محاورة الشاعر عاذلته.

٢. تصنيف الصعاليك إلى نمطين اثنين.

ج. التسامي البطولي بفاعلية الإنسان/ النحن الجديدة.

يقول عروة بن الورد[١]:

أَقِلِّي عَلَيَّ اللَّوْمَ، يا بنتَ مُنذِرٍ، ... وَنَامِي وإنْ لَمْ تَشْتَهي النومَ فاسهري
ذَريني وَنَفسي، أم حَسَّانَ، إنني، ... بها، قبلَ أنْ لا أملِكَ البيعَ مُشتَري
أحاديثَ تَبقَى، والفَتَى غيرُ خالِدٍ، ... إذا هو أمسى هامةً فوقَ صَيِّرِ
تُجاوبُ أحْجارَ الكِناس، وَتَشتكي ... إلى كلِّ معروفٍ، رَأَتهُ، وَمُنْكَرِ
ذَريني أطَوِّفْ في البلادِ لَعَلَّني ... أُخلّيكِ، أو أُغنيكِ عن سُوءِ مَحْضَرِ
فإنْ فازَ سَهْمٌ لِلمنَّيةِ لَمْ أكُنْ ... جَزوعاً، وَهَلْ، عن ذاك، مِن مُتأخَّرِ؟
وَإنْ فازَ سَهمي كَفَّكُمْ عَن مَقاعِدٍ ... لَكُمْ خَلْفَ أدبارِ البيوتِ، وَمَنْظَرِ

---

(١) ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السكيت، قدم له ووضع هوامشه سعدي ضنّاوي، ص ١٤٣-١٥٨.

تقولُ: لَكَ الويلاتُ، هل أنتَ تاركٌ ... ضُبُوءاً، برَجْلٍ، تارةً، وبمَنْسِرِ؟
ومُستَثْبِتٌ في مالِكَ، العامَ، إنّني ... أراك عَلى أقتادِ، صَرْماءَ مُذكِرِ،
فَجوعٍ، لأهلِ الصالحينَ، مَزلّةٍ، ... مَخوفٌ رَداها، أن تصيبَكَ فاحذَر.
أبَى الخَفْضَ مَنْ يَغْشَاكِ مِنْ ذي قَرابةٍ ... ومِنْ كُلِّ سَوداءِ المَعاصِمِ تَعْتَري.
وَمُستَهنِئٍ، زيدٌ أبوهُ، فلا أرَى ... له مَدْفعاً، فاقْني حَياءَكِ واصبري
لحا اللهُ صعلوكاً، إذا جَنَّ ليلُهُ، ... مُصافي المُشاش، آلِفاً كلَّ مَجْزر
يعُدُّ الغِنى، مِن نَفسِهِ، كلَّ ليلةٍ ... أصابَ قِراها مَن صَديقٍ مُيَسرِ،
يَنَامُ، عِشاءٍ، ثم يصبحُ ناعِساً، ... يَحُتُ الحصَى عَنْ جَنْبِهِ المُتَعَفِّرِ،
قَليلُ التِماس الزادِ، إلا لِنَفْسِهِ، ... إذا هو أمسَى كالعريش، المُجَوَّرِ،
يُعينُ نِساءَ، الحيِّ، ما يَستَعِنَّهُ، ... ويُمْسِي طَليحاً كالبعيرِ المُحَسَّرِ
ولكِنَّ صُعلوكاً، صَفيحَةُ وَجهِهِ ... كَضَوْءِ شِهابِ القابسِ المُتَنَوِّرِ،
مُطِلاًّ على أعدائهِ يَزْجُرونَهُ، ... بساحَتِهِم، زَجْرَ المَنيحِ المُشَهَّرِ،
إذا بَعُدوا لا يأمنونَ اقترابَهُ، ... تَشَوُّفُ أهلِ الغائبِ المُتَنَظَّرِ،
فلذلكَ، إنْ يَلْقَ المَنِيَّةَ يَلْقَها ... حَميداً، وإنْ يَستَغْنِ يوماً، فأجدِرِ
أيَهْلِكُ مُعْتَمٌّ وَزَيْدٌ، وَلَمْ أقُمْ ... عَلَى نَدبٍ، يوماً، وَلي نَفسٌ مُخْطِرِ؟
سَتُفْرِغُ، بَعْدَ، اليَأسِ، مَنْ لا يَخافُنَا ... كَواسِعُ في أُخْرَى السَّوامِ المُنَفَّرِ،
يُطاعِنُ عَنْها أولَ القومِ بالقَنَا ... وَبيضٍ خِفافٍ ذاتِ لَونٍ مُشَتَهَّرِ،
فَيَوماً على نَجْدٍ وَغاراتِ أهْلِها، ... ويوماً بأَرْضٍ ذاتِ شَثٍّ وَعَرْعَرِ،
يُناقِلْنَ، بالشُّمْطِ الكِرام، أولي القُوى ... نقابَ الحِجازَ في السَّريحِ المُسَيَّرِ
سَلِي الطارقَ المُعتَزَّ، يا أمَّ مالِكٍ، ... إذا ما أتاني بين قِدْري ومَجْزَري،
أيُسْفِرُ وَجْهي؟ أنَّه أوّلُ القِرى، ... وَأبْذُلُ معروفي لَهُ دونَ مُنْكَري؟
يُريحُ عَلَيَّ الليلُ أضيافَ ماجدٍ، ... كَريمٍ، وَمَالي، سارحاً، مالُ مُقْتِرِ

تنهض الشريحة الأولى من القصيدة (١-١٢) على صوتين يتفاعلان معاً بين نقيضين:

أَقِلِّي عَلَيَّ اللَّوْمَ، يا بنتَ مُنذرٍ، وَنَامِي وإنْ لَمْ تَشْتَهي النومَ فاسهري

هذان الصوتان هما: صوت الذات العاذلة/ صوت الذات البطولية والعلاقة بينهما تتعمق ضدياً، على أساس ما تحيل عليه فاعلية كل منهما.

فصوت الذات العاذلة يسوغه الخوف من براثن الهلاك، واللجوء إلى الاعتدال وعدم التطرف والتمرد البطولي، أما صوت الذات البطولية؛ فيسوغه ارتهان الذات بالسموِّ نحو المجد والخلود والذكر الحسن.

ويتصارع الصوتان في ساحة الحياة، إلا أن صوت الأنا البطولية يغلب صوت العاذلة بأفعال الأمر (أقلي، نامي، ذريني) وهو ما يمثل قرينةً دالةً على امتلاك الذات البطولية لحظة الوعي بالوجود في هذا الزمن وسياسة القرينة في العربية شريعة من شرائع الألفاظ -وتتعمق فاعلية الذات البطولية وعدم اكتراثها لصوت العاذلة بجملة الشرط التي أعقبت الأفعال (وإن لم تشتهي النوم فاسهري) وهي جملة تكشف عن صورة نفسية لامبالية فالنوم وعدمه بالنسبة لها سيان، إذ الهمُّ في تحقيق الخلود أكبر من ذلك كلّه.

إذن، كانت الأفعال الناهية الآمرة بمثابة مزْجَرةٍ تخرس صوت العاذلة المنسرب إلى داخله لتخفيف حال التوتر اللائب وإثارة الضعف والجزع والخوف وضعضعة العزيمة والإرادة.

ومما هو ملفت للانتباه حريٌّ بالتأمل أن الصوت الأول هو صوت العاذلة، وهو صوت ذو نبرة أنثوية، والصوت الأنثوي يحمل في طياته دلالات الضعف، واللين بينما الصوت الثاني هو صوت الأنا البطولية وهو صوت ذو نبرة ذكورية، والصوت الذكوري يحمل في طياته الخشونة والقوة، وهذا مؤشر واضح على إبراز الأنا البطولية بما يحمل معاني الرجولة ومواجهة الحياة في خضم الحياة نفسها، في تمجيد حياة السعي والمغامرة وتحقيق الذات البطولية، وليس في مقارعة الموت، إذ الموت كأس والكل شاربه، وإن كل نفس ذائقة الموت فإذا ما مات يبقى هامةً تصرخ فوق كومة من الحجارة.

ولعلّ في ذكر "الهامة"[1] تجسيداً لدلالة عميقة في نفسه، فما تثيره من عدم الأخذ بثأره إذا قُتِلَ غدراً ما يؤسس تأصيلاً لانشراخه عن القبيلة، إذ ما معنى أن تُذكر الهامة في هذا الموطن؟ إنّه إحساس الغريب في مجتمعه. إذ لا يتوافق هذا مع معتقدات أو نظم القبيلة التي تأخذ بثأر أبنائها إذا ما قتلوا غدراً. لذا نستطيع القول بأن ذكر الهامة يؤسس بل يكشف عن انفصامه عن القبيلة بما تحمله من معانٍ، حيث لا يؤخذ بثأره، وهذا لا يكون إلا للمنفصم أو الغريب عن مجتمع القبيلة.

ولكن ثمة أمراً آخر يعتمد على السابق وهو أن المكان يتحول في نصه إلى مكان آخر مغاير لمكان تجمع القبيلة في حلّها وترحالها طلباً للكلأ والماء، يصبح المكان في سياق الحدث الفردي، (ذريني أطوِّف في البلاد)، ولعلَّ في استخدام صيغة المبالغة للفعل (أطوِّف) ما يكشف عن الانفلات والتجرد عن مجتمع القبيلة، ليكون الفضاء المطلق في مخارج الأرض مسرحاً لطلب الرزق، وبصورة أعمق مسرحاً لطلب الذات البطولية، وتحقيقاً لآماد الحرية، لذلك يجيء قوله: (ذريني أطوف...) فعلاً، إشارياً يتوسل به الداخل لتجلية إعادة تأسيس لعالمٍ إنساني جديد. يُكرِّس حالاً من التمادي والغلو في إطار الصعلكة، يَمْنَحُه انفلاتاً حاداً عن مكان القبيلة "أطوف في البلاد" وهو انفلات لا يمثل الطبيعة القبلية بترحالها وتطوافها طلباً للكلأ والماء، بل تطواف يحمل تصوراً ووعياً حاداً باستلاب ما عند الأغنياء وعِلْية القوم في المجتمع القبلي من مال وتقسيمه على الآخرين من الضعفاء.

ولعلّ عوْدة صوت العاذلة من جديد يسحب عليها صفة التعالي النصي الذي يكرس حضور موقفين متضادين؛ واحد يبلور التعقل والاعتدال أو واحد يبلور حافز الخوف على عروة من مغبة براثن الحياة القلقة التي يحياها ولما تحس به أو تستشعره من خطر داهم يهدده في شخصه أو ماله، لذلك تسعى جاهدة في إقناعه بالعدول عن عادته في التطواف والسفر أو الإنفاق بدرجة الإسراف، وواحد يبلور الفاعلية الإنسانية من أجل الطبقة المحرومة في النظام القبلي والمسحوقة اقتصادياً.

---

(١) "كانت العرب تزعمُ أن روح القتيل الذي لم يُدْرَك بثأره، تصير هامة فتزقو عند قبره تقول: اسقوني أسقوني، فإذا أدرك بثأره طارت..." لسان العرب، ج١٥، ص ١٦٢، [هوم].

وَتقولُ: لَكَ الويـلاتُ، هـل أنـتَ تـاركٌ ضُبُـوءاً، برَجْـلٍ، تـارةً، وبمَنْسِـرِ؟
ومُسـتَثْبتٌ في مـالِكَ، العـامَ، إنَّـني أراك عَلَـى أقتـادِ، صَرْمـاءَ مُذكِـرِ،
فَجـوعٍ، لأهـلِ الصـالحينَ، مَزِلَّـةٍ، مَخـوفٌ رَدَاهَـا، أن تصيبَـكَ فـاحذَر.

وفي تصارع الصوتان يكشف النص بكل جلاءٍ عن الصورة النّفسية لعروة بن الورد، تتكشف معطياتها في قوله: (أراك على أقتاد صرماء مذكر) والجملة باستغراقها العاطفي واستغراقها التراثي تكشف عما يعتمل طوايا نفسه، فالصرماء باستغراقها التراثي والمعجمي: "ناقة قليلة اللبن لأنّ غَزرها انقطع، أو هي التي تقطع أوطابها لتشتدّ، والصرماء: الفلاة من الأرض والمفازة التي لا ماء فيها"(١). وأما المُذْكِر فهي: "الناقة التي تلد الذكور، وكانت العرب تكره أن تنتج الناقة ذكراً، ويتشاءمون بذلك فضربوا الأذكار مثلاً لكل مكروه"(٢).

فالناقة في أصل وجودها ترمز إلى الخصوبة والعمل المثمر، ولكنها قد تتحول إلى صرماء مذكار، ينقطع لبنها ولا تلد إلا الذكور، بمعنى انتفاء حركة الخصب والوجود فإذا علمنا هذا تجلّت الصورة النفسية لعروة الذي يمثل الأم، الناقة/ العطاء الخصب)، وبالتالي الوجود أو استمرار الحياة؛ فإذا ما سقط في براثن الموت أدى ذلك إلى عقم الحياة وانتفائها.

والملحوظ إنّ صوت العاذلة بهذه المقايسة المنطقية تجعل من عنده أدنى تعقل أن يعقل، ولكن هيهات هيهات لمن بلور هاجسه في البحث عن عالم جديد بطريقة فذّة تتماهى طموح ذاته بمصير الطبقة المحرومة المضطهدة البائسة.

ولكن ثمة أسئلة يمكن طرحها، هل العاذلة تمثل قيم القبيلة؟ وهل رفضها هو عدم الإصغاء إليها وبالتالي الانفصام عنها؟ أم العاذلة تمثل الزوجة بحق كما جاءت على حرفيتها أم هي صوت الذات المتعقلة المعتدلة إذ الإنسان يتجاذبه أصوات تكتنه طواياه؟

وهي -أيضاً- هذا الصوت بتلك المقايسة المنطقية التي أوردها الشاعر فيها نوع من ميْل الجانب إليها؟ أم هو بالمقابل إبراز لصوت الذات البطولية التي لا تأبه لأي صوت مهما كانت قوة درجة المنطق فيه؟

---

(١) راجع لسان العرب، ابن منظور، ج٧، ص ٣٣٢-٣٣٦، [صرم].
(٢) المرجع نفسه، ج٥، ص ٤٩-٥٠، [ذكر].

لعلّ في طرح هذه الأسئلة ما يغني عن الإجابة.

ولكن في نص ومنطق الصعلكة إجابته واضحة وإجابته عند أميرهم (عروة) أبهى رواءً وأدنى قطافاً، وأجلى وضوحاً.

أبَى الخَفْضَ مَنْ يَغْشَاكِ مِنْ ذي قَرَابةٍ ... ومِنْ كُلِّ سَوداءِ المَعَاصِمِ تَعْتَري.

وَمُستَهنِئٍ، زيدٌ أبوهُ، فلا أرى ... له مَدْفَعاً، فاقْنَي حَياءَكِ واصبري

إنّه الانتماء للطبقة الاجتماعية المحرومة إنه الانتماء الحاد لهذه الطبقة لدرجة التوحد والتماهي بمصيرها.

لقد سمع صوت العاذلة لكنه لم يستطع تلبية طلبها لأنه لا يستطيع أن يردَّ طالب المعروف إذ يرى في ذلك واجب إنساني فذ، كما أنه لا يستطيع أن يردّ طالبات العطاء من الفقيرات ذوات العيال اللواتي اسودّت معاصمهنَّ من العمل وتحريك النار والرماد للصلاء، يُعلِّلن بذلك أولادهنَ الجائعين. كما أنه لا يستطيع رَدّ طالبي العطاء من أبناء العمومة المنتمين إلى زيد، لذلك يقول لزوجه: فإذا كنتُ على هذه الحالة فلا تكثري من الملامة، والزمي حياءك ولا تشيري علي بما يخجل.

إنه -بحق- طموح فردي فذ، "وأمام هذا الطموح الفردي -الطبقي، يصبح الموت احتمالاً، واحتمالاً جميلاً في حالة معينة هي حالة الإخفاق في إعطاء مصير الإنسان معنى عن طريق جعل وجوده الفردي منفذاً وملاذاً ودرعاً للآخرين... ويصبح التوحد بالآخر توحداً بإكسير الحياة بجوهر الوجود"(١).

ومن هذا التوحد ينبجس نظام القيم السامية وصورة البطولة المشرقة، وفي المقابل تنكشف سَوْأَةُ نقيض البطولة السامقة:

لحا اللهُ صعلوكاً، إذا جَنَّ لَيلُهُ، ... مُصافي المُشاش، آلِفاً كلَّ مَجْزرِ

يعُدُّ الغِنى، مِن نَفسِهِ، كلَّ ليلةٍ ... أصابَ قِراها مَن صَديقٍ مُيَسرِ،

يَنَامُ، عِشاءٍ، ثم يصبحُ ناعِساً، ... يَحُتُ الحصَى عَنْ جَنْبِهِ المُتَعَفِّرِ،

قَليلُ التِماسِ الزادِ، إلا لِنَفْسِهِ، ... إذا هو أمسَى كالعريش، المُجَوَّرِ،

يُعينُ نِساءَ، الحيِّ، ما يَستَعِنَّهُ، ... ويُمْسِي طَليحاً كالبعيرِ المُحَسَّرِ

---

(١) الرؤى المقنعة، ص ٥٨٩.

ولكِــنَّ صُعلوكــاً، صَفِيحَــةُ وَجهِــهِ كَضَــوْءِ شِــهابِ القــابسِ المُتَنَــوِّرِ،
مُطِــلاًّ علــى أعدائِــهِ يَزْجُرونَــه، بســاحَتِهِم، زَجْــرَ المَنيــحِ المُشَــهَّرِ،
إذا بَعُــدوا لا يــأمنونَ اقترابَــهُ، تَشَــوُّفُ أهــلِ الغــائبِ المُتَنَظَّــرِ،
فلذلــكَ، إنْ يَلْــقَ المَنِيَّــةَ يَلْقَــهَا حَمِيــداً، وإنْ يَسْــتَغْنِ يومــاً، فَــأَجْدِرِ

إذن، إن البطولة المشرقة السامقة هي الدافع المحوري الذي أنتج هذه القصيدة، مما يجعل منها القوة الفاعلة؛ فقد وجهت الشاعر نحو التعامل مع القيم السامية -التي يؤمن بها- بكل أبعادها ومقوماتها التي تشكل المقوِّم الأول لشخصية الشاعر ووجوده.

والحقيقة أن الشاعر كان يدرك تأسيس مسوِّغات الإنسانية الرفيعة على مبادئ القوة والمهابة والكرم والإيثار والغنى. ولذلك نجده يلجأ في كثير من الأحيان إلى مبدأ المقايسة بين النقيضين، وفي هذه المرة يلجأ إلى المقايسة بين نمطين من الصعاليك: الأول يجسِّد حياة الذلّ والأنانية والخمول المثير للسخرية، ذو صورة حيوانية تماماً، يبحث عن العظام التي لا مُخ فيها، مما يتركه الجزارون ليمصّها ماضغاً مقتاتاً بمائها، هذا الصعلوك بلغ الغاية، فقراً وجوعاً وبؤساً، وإذا ما أجهد نفسه أجهدها بما لا يعود إلى علو الهمة والأعمال المجيدة وإنما يعود إلى الأعمال المزرية الحقيرة إذ يقف بين أيدي النساءَ يلبي طلباتهن ويقوم بأعمالهن، ومتى جاء المساء، يكون الإعياء والنصب قد نال منه فأمسى كالبعير المنهك يكاد يسقط وقد هُزل وضَعف. إنه- بحق مثير للسخرية والهزء.

أما النمط الثاني الذي يعوّل عليه وتتعمق فاعليته في الوجود هو ذلك الصعلوك الذي يندفع في فجاج الأرض ووحشة العالم، ذلك الذي يمتلك فاعلية التغيير أو الذي يسعى إلى تغيير النمط السائد والقيم البائدة.

وإذا كان الأول يجسد الحيوانية بكل معانيها السفلية فإن الآخر يجسد الصورة السماوية المشرقة، إنه الشهاب المضيء المندفع المخترق المتحرك، وإذا كان الأول يجسد المقتات على فتات الآخرين فإن الثاني يجسد المخاطرة لانتزاع المبتغى من الآخرين انتزاعاً.

هاتان الصورتان، للبطل ونقيض البطل، في الجوهر من رؤيا الصعلوك للعالم وهما في الذروة من التضاد: الثبات في مقابل الحركة، اللافاعلية في مقابل الفاعلية، العيش على فتات الآخرين في مقابل النزاع المبتغى من الآخرين، الحيوانية المستكينة في مقابل الإنسانية المبدعة القلقة المندفعة، الحيوانية الأرضية في مقابل الضوئية السماوية، ويصل التضاد

ذروته في صورة حضور البطل في وعي الآخرين حضوراً متوتراً فياضاً، وفي غياب نقيض البطل عن وعي الآخرين حتى في حضوره الفيزيائي؛ فالثاني يخدم النساء حين يطلبن منه فقط، فهو غائب عن وعيهن إلا حين يكون أداة للتنفيذ، ولذلك ينتهي كالبعير المحسر، أما الأول البطل، فإن حضوره الضوئي الطاغي، المرتبط بلغة المستقبل، بالمغامرة والمقامرة على الكسب والحياة، لدى الآخرين، يحول إلى وجود طاغ عليهن حتى حين يبتعدون عنه، ويمتزج في وعيهن به الخوف والإعجاب بالقلق على المستقبل بالمغامرة[1].

تتزامن هذه المقايسة مع صوت العاذلة، التي ألحت عليه كثيراً حتى بلغت في إلحاحها الذروة، وفي كلّ مرة يجيبها ويردعها بصورة مباشرة، ومجملة، لكنه هذه المرة يقدم لها عرضاً بصورة مطنبة مسهبة وبصورة المقايسة المنطقية بين النمطين من الصعاليك، وكأن عروة يستبطن في العرض المسهب سؤالاً، يجهر ويجأر بالإجابة الحقة، والسؤال هو: أيُّ الصعلوكين تريدينني أن أكون؟

وأما الشريحة الثالثة، فيبدأها بالاستفهام الذي يفيد الإبهام

أيَهْلِكُ مُعْتَمٌ وَزَيْدٌ، وَلَمْ أقُمْ ... عَلَى نَدبٍ، يوماً، وَلِي نَفْسُ مُخْطِرِ؟
سَتُفْزِعُ، بَعْدَ، اليَأسِ، مَنْ لا يَخَافُنَا ... كَواسِعُ في أُخْرَى السَوامِ المُنَفَّرِ،
يُطاعِنُ عَنْها أولَ القومِ بالقَنَا ... وَبيضٍ خِفافٍ ذاتِ لَونٍ مُشْتَهَّرِ،
فَيَوماً على نَجْدٍ وَغاراتِ أهْلِها، ... ويوماً بأَرْضٍ ذاتِ شَثّ وَعَرْعَرِ،
يُناقِلْنَ، بالشُّمْطِ الكِرام، أولي القُوى ... نَقابِ الحِجازَ في السَريحِ المُسَيَّرِ
سَلِي الطارقَ المُعتَرَّ، يا أمَّ مالِكٍ، ... إذا ما أتاني بين قِدْري ومَجْزِري،
أيُسْفِرُ وَجْهي؟ أنَّه أوّلُ القِرى، ... وَأَبْذُلُ معروفي لَهُ دونَ مُنْكَري؟
يُريحُ عَلَيَّ الليلُ أضْيافَ ماجِدٍ، ... كَريمٍ، وَمَالي، سارحاً، مالُ مُقْتِرِ

هذا السؤال لم يأتِ اعتباطاً أو خالياً من منطق داخلي، بل عملية هادفة واعية، ورؤيا جوهرية تمتلئ بها نفس الشاعر، كما قدّمتها القصيدة الشعرية.

الاستفهام في صدر البيت 'أتهلك معتم وزيد' له شان عظيم في هذا السياق إذ تترتب على المهلكة التي قد تذلّ قبيلته (بنو معتم، بنو زيد): إيذاناً بأن القبيلة جديرة

(١) الرؤى المقنعة، ص ٥٩-٥٩١.

بالهلاك أو الإذلال؛ ذلك أن الاستفهام يفيد طلب الإفهام، وهمزة الاستفهام هنا تشيع "التصور والتصديق"[1].

إزاء هذا التساؤل الذي تمتلئ به نفس الشاعر تساؤل آخر يمكن طرحه وهو: لماذا يفترض الشاعر أن القبيلة آيلة للمذلة أو الهلاك، أو هذه النهاية المحزنة؟ إن هذا الافتراض -إن جاز التعبير- يفترض أن ثمة سبباً قوياً إلى مهلكتها، والسؤال أين الخلل أو السبب؟

إن الإجابة عن هذا التساؤل، تقتضي تأملاً عميقاً للشطرة الثانية من البيت "ولم أقم على ندب يوماً ولي نفس مخطرِ".

تكمن في هذه الشطرة فلسفة الشاعر في إبراز الأنا/ الفرد وفي حاجة القبيلة لمثل هذا البطل، فالشاعر البطل هو المخلص لهذا الخطر المحدق، والعوز المهلك، كيف لا؟ وقد عرف عنه ركوب المغامرة، والاندفاع نحو المخاطر. تتزامن هذه الفلسفة التي تعتمل طوايا نفسه مع الإشارة إلى حال القبيلة بعد انشراخه عنها، بمعنى أن القبيلة التي لا تمارس فعل الاهتمام بأبنائها وبخاصة البارزين منهم تظل بالضرورة مهددة بالهلاك، وهذا نجد ذاته يكرِّس حالاً شعورياً من التحسر على القبيلة التي أرغمته على الانفصام بأفعالها. ولهذا يؤكد في الأبيات التي تلي هذا البيت إبراز ذاته بصورة التسامي البطولي بالنحن الجديدة المتمثلة بنظام القيم الجديدة وعالم الصعاليك، كل ذلك يؤكد الرؤيا اليقينية "بالسلوك القيمي الذي ينبغي أن يوضع من أجل حيوية القبيلة ونصرتها"[2].

٣-أ-٤ الاغتراب في لامية الشنفرى

لغة الفردية والمكان في لامية الشنفرى[3]

أَقِيمُوا بَني أُمِّي صُدورَ مَطيِّكُمْ	**فَإِنِّي إلى قَومٍ سِوَاكُمْ لأمَيلُ**
فَقَد حُمَّت الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرُ	**وَشُدَّتْ لِطِيَّاتٍ مَطَايَا وأَرْحُلُ**
وَفِي الأَرْضِ مَنْأى للْكَريمِ عَنِ الأَذَى	**وفِيها لِمَنْ خَافَ القِلى مُتَعَزِّلُ**

(١) البرهان في علوم القرآن، بدر الدين بن عبد الله الزركشي، مصطفى عبد القادر عطا، ج٤، ص ٢٠٢.
(٢) بطولة الشاعر العربي القديم، العاذلة إطاراً، إبراهيم أحمد ملحم، ص ٩٤.
(٣) لامية العرب، الشنفرى، ص ٥١-٧١.

لَعَمْرُكَ مَا بالأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى امْرِئٍ   سَرَى راغِباً أو رَاهِباً وَهْوَ يَعْقِلُ
وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سِيْدٌ عَمَلَّسٌ   وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ
هُمُ الأَهْلُ لاَ مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ   لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ
وَكُلٌّ أَبِيٌّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِي   إذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أبسَلُ
وإنْ مُدَّتْ الأيْدِي إلى الزَّادِ لَم أكُنْ   بأَعْجَلِهِمْ إذْ أجْشَعُ القَومُ أعْجَلُ
وَمَا ذَاكَ إلاَّ بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ   عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفْضَلَ المُتَفَضِّلُ
وَإنِّي كَفَانِي فَقْدَ مَن لَيْسَ جَازِياً   بِحُسْنَى وَلاَ فِي قُرْبِهِ مُتَعَلَّلُ
ثَلاثَةُ أَصْحَابٍ: فُؤادٌ مُشَيَّعٌ   وَأَبْيَضُ إصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيطَلُ
هَتُوفٌ مَنَ أَلُمسِ المُتُونِ يَزِينُهَا   رَصَائِعُ قَدْ نِيطَتْ إليها وَمِحْمَلُ
إذا زَلَّ عَنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها   مُرَزَّأة ثَكْلَى تُرِنُّ وَتَعْوِلُ
وَلَسْتُ بِمِهْيَاف يُعَشِّي سَوَامَهُ   مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وهْيَ بُهَّلُ
ولا جبَّاءَ أكْهى مُرِبٍّ بِعِرْسِهِ   يُطَالِعُهَا في شَأنه كيَفَ يَفْعَلُ
وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأنَ فُؤادَهُ   يَظَلُّ بِهِ المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ
وَلاَ خَالِفٍ دَارِيَّةٍ مُتَغَزِّلٍ   يَرُوحُ وَيَغْدُو دَاهِناً يَتَكَحَّلُ
وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دون خَيره   أَلَفَّ إذَا مَا رُعْتَهُ اهتَاجَ أَعْزَلُ
وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلام إذا انْتَحَتْ   هُدَى الهَوْجَلِ العِّسِيفَ يِهماءُ هَوْجَلُ
إذَا الأمْعَزُ الصُّوّان لاقَى مناسِمي   تَطَايَرَ مِنْهُ قَادِحٌ وَمُفَلَّلُ
أُدِيمُ مِطَالَ الجُوعِ حتَّى أُمِيتَهُ   وأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صفحاً فأذهلُ
وأسْتَفُّ تُرْبَ الأرْض كيْلا يَرَى لَهُ   عَلَيَّ مِنَ الطَّوْل امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ
وَلَولاَ اجتنابُ الذَّأْمِ لَمْ يلفَ مشربٌ   يُعَاشُ بِهِ إلاَّ لَدَيَّ وَمَأْكَلُ
ولكنَّ نَفْساً مُرَّةً لاَ تُقِيمُ بِي   عَلَى الضيمِ إلاَّ رَيْثمَا أَتَحَوَّلُ
وَأَطْوِي عَلى الخُمصِ الحوايا كما انطَوت   خُيُوطَةُ مَارِيٍّ تُغَارُ وتُفْتَلُ
وأَغْدُو عَلَى القُوتِ الزَّهِيدِ كما غَدَا   أزَلُّ تَهَادَاهُ التَنَائِفُ أطْحَلُ

غَـدَا طَاوِيـاً يُعَـارِضُ الرِّيـحَ هافيـاً يَخُـوتُ بأذْنَـابِ الشِّـعَابِ وَيَعْسِـلُ
فَلَمَّـا لَـوَاهُ القُـوتُ مِـن حيـثُ أَمَّـهُ دَعَـا فَأَجَابَتْـهُ نَظَـائرُ نُحَّـلُ
مُهَلهَلَـةٌ شِـيْبُ الوُجُـوهِ كأنَّـها قِـدَاحٌ بكَفَّـيْ ياسِـرٍ تَتَقَلْقَـلُ
أَو الخَشْـرَمُ المبعُـوثُ حثْحَـثَ دُبْـرَهُ مَحَـابِيضُ أَرْدَاهُـنَّ سَـامٍ مُعَسِّـلُ
مُهرَّتَـةٌ فُـوهٌ كَـأَنَّ شُـدوقَهَا شُـقُوقُ العِصِـيِّ كَالِحَـاتٌ وَبُسَّـلُ
فَضَـجَّ وَضَجَّـتْ بِـالبَرَاحِ كَأنَّـها وإيَّـاهُ نُـوحٌ فـوق عَلْيَـاءَ ثُكَّـلُ
وَأغْضَـى واتّسَـى واتَّسَـتْ بِـهِ مَرَامِيـلُ عَزَّاهَـا وَعزَّتْـهُ مُرمِـلُ
شَكَا وشَـكَتْ ثُـمَّ ارعَـوَى بَعد وارعْوت والصَّـبْرُ إنْ لَـمْ يَنْفـعِ الشَّـكْوُ أجمَـلُ
وَفَـاءَ وَفَـاءَتْ بَـادِرَاتٍ وَكُلُّـهَا علـى نَكَـظٍ مِـمّا يُكَـاتِمُ مُجْمِـلُ
وتَشْرَبُ أسْـاري القطَا الكُـدْرُ بعْدَمَـا سَـرَتْ قَرَبـاً أحنَاؤُهـا تَتَصَلْصَـلُ
هَمَمْـتُ وَهَمَّـتْ وابتَدَرْنَـا وَأسـدَلَتْ وَشَـمَّرَ مِـنِّي فَـارطٌ مُتَمَهِّـلُ
فَوَلَّيْـتُ عَنْـها وَهـيَ تَكبُـو لِعَقْـرِهِ يُبَاشِـرُهُ مِنْـها ذُقُـونٌ وَحَوْصَـلُ
كَـأنَّ وَغَاهَـا حَجرَتيَـهِ وَحَوْلَـهُ اضَـامِيمُ مِـنْ سَـفْرِ القبـائِلِ نُـزَّلُ
تَوَافَيْـنَ مِـن شَـتَّى إليْـهِ فَضَمَّـها كَمَـا ضَـمّ أذْوَادَ الأَصـاريم مَنْـهَلُ
فعَبَّـتْ غِشَاشَـاً ثُـمَّ مـرَّتْ كَأنـها مَعَ الصُّبْحِ رَكْـبٌ مِن أحاظَـةَ مُجفِـلُ
وآلَـفُ وَجْـهَ الأرض عِنْـدَ افتِراشِـها بِـأهدَأ تُنْبيـهِ سَنَاسِـنُ قُحَّـلُ
وأعـدِلُ مَنْحُوضَـاً كَـأنَّ فُصُوصَـهُ كِعَـابٌ دَحَاهَـا لاعِـبٌ فَـهيَ مُثَّـلُ
فـانْ تبْتَئِـس بالشَّـنْفَرى ام قَسْـطَل لَـا اغْتَبَطَـتْ بالشَّـنَفرى قبْـلُ اطـوَلُ
طَرِيـدُ جَنَايَـاتٍ تيَاسَـرنَ لَحْمَـهُ عَقِيرَتُـهُ لأَيِّـها حُـمَّ أوَّلُ
تَنَـامُ إذَا مَـا نَـامَ يَقْظَـى عُيُونُـها حِثَاثَـاً إلى مَكْرُوهِـهِ تَتَغَلْغَـلُ
وإلْـفُ هُمُـومٍ مـا تَـزالُ تَعُـودُهُ عِيَـاداً كَحُمَّـى الرَّبْـعِ أوْ هِـي أثْقَـلُ
إذَا وَرَدَتْ أصْدَرْتُـها ثُـم إنـها تَثُـوبُ فَتَـأْتِي مِـنْ تُحَيْـتٍ وِمِـنْ عَـلُ
فإمَّـا تَرَيْـني كَابْنَـةِ الرَّمْـلِ ضاحيـاً علـى رِقَّـةٍ أحفـى وَلاَ أتَنَعَّـلُ

فَـأنّي لَمَـوْلى الصَّـبْرِ أجْتـابُ بَـزَّهُ ... عَلى مِثْل قَلْبِ السِمْعِ والحَـزْمَ أنْعَـلُ
وَأعْـدِمُ أحْيانـاً وَأغْنَـى وإنمـا ... يَنَـالُ الغنـى ذو البُعْـدةِ المُتَبَـذِّلُ
فَـلاَ جَـزِعٌ مِـنْ خَلَّـةٍ مُتَكَشِّـفٌ ... وَلاَ مَـرِحٌ تَحْـت الغِنَـى أتَخَيَّـلُ
وَلاَ تَزْدَهي الأجَـهالُ حِلْمِـي وَلاَ أرَى ... سَـؤُولاً بأعْقَـابِ الأَقـاويل أنْمُـلُ
وَلَيْلَـةِ نحْـس يَصْطَلـي الْقَـوسَ رَبُّـها ... وأقْطُعَـهُ اللاَّتـي بِـها يَتَنَبَّـلُ
دَعَستُ عَلـى غَطْـشٍ وَبَطْش وَصُحْبَتي ... سُـعَارٌ وإرْزيـزٌ ووَجْـرٌ وأفكُـلُ
فَـأَيَّمْتُ نِسْـوَاناً وأيْتَمْـتُ وِلْـدَةً ... وَعُـدْتُ كَمـا أبـدَأْتُ واللَّيْـلُ ألْيَـلُ
وأصْبَـحَ عنِّـي بالغُمَيْصـاءِ جَالِسـاً ... فَريقَـان: مَسْـؤُولٌ وآخَـرُ يَسْـأَلُ
فَقَـالُوا: لَقَـدْ هَـرَّتْ بِلَيْـلٍ كِلاَبُنـا ... فَقُلْنَـا: أذِئْـبٌ عَـسَّ أم عَـسَّ فُرْعُـلُ؟
فَلَـمْ تَـكُ إلاَّ نَبـأَةٌ ثـم هَوَّمَـتْ ... فقلنـا: قطـاةٌ ريـعَ أم ريـعَ أجـدلُ؟
فـإنْ يـكُ مِـنْ جِـنٍّ لأَبْـرَحُ طارِقـاً ... وإنْ يـكُ إنـسٌ مَـاكَذا الأنْـسُ تَفْعَـلُ
وَيـوْمٍ مِـنَ الشِّـعْرَى يَـذُوبُ لُعَابُـهُ ... أفَاعِيـهِ في رَمْضَائِـهِ تَتَمَلْمَـلُ
نصبـت لَـهُ وَجْـهي ولاكِـنَّ دُونَـهُ ... وَلاَ سِـتْرَ إلاَّ الأَتْحَمـيُّ المُرَعْبَـلُ
وَضَـافٍ إذا هَبَّـتْ لَـهُ الرِّيـحُ طَـيَّرَتْ ... لَبَـائِدَ عَـنْ اعْطافِـهِ مَـا تَرَجَّـلُ
بَعِيـدٌ بِمَـسِّ الدُّهْـنِ والفَلِـيُ عَـهْدُهُ ... لـهُ عَبَسٌ عَـافٍ مِـن الغِسْـلِ مَحْـوِلُ
وَخَـرْقٍ كظَـهْرِ الـتِرْس قَفْـرٍ قَطَعْتُـهُ ... بِعَـامِلَتَيْنِ ظَـهْرُهُ لَيْـسَ يُعْمَـلُ
وَألحقْـتُ أوَلاه بِـأُخْراهُ مُوفِيـاً ... عَلـى قُنَّـةٍ أقْعِـي مِـرَاراً وأمْثُـلُ
تَـرُودُ الأَرَاوي الصُّحْـمُ حَـوْلي كَأنـها ... عَـذارى عَلَيْـهِنَّ المُـلاءُ المُذَيَّـلُ
وَيَرْكُـدنَ بالآصَـالِ حَـوْلي كَـأنَّني ... مِنَ العُصْمِ أدْفـى ينتحـي الكَيْحَ أعْقَلُ

تتبلور معطيات البنية في قصيدة (لامية الشنفرى) بما تحوزه من إمكانيات نصية فعلاً إشارياً يدلف به الداخل للانكشاف، ولعل المخاتلات اللغوية التي تستولي على بنية النص بصفتها تتبادل الرنين والتناغم مع المعنى الظاهري. تفعل عمودياً باتجاه خلق حالة العضوية التي يرتسم عليها العمل الإبداعي خصوصاً. ومن هنا، يمكن معاينة معطيات

الاتساق في النص على ضوء مرجعياته الإشارية التي يبوح بها المشهد اللغوي ويمتاح منها الشاعر.

تنهض القصيدة على تجليات، تنعدم فيها الطبيعة الطقوسية مما عهدناه من طبيعة البنية الفنية للقصيدة الجاهلية من خلال الوقوف على الأطلال أو إطار الوحدة الاجتماعية، ومن ثمة انبثاق لهجة أو صوت شعري جديد يتموسق في إطار الفردية أو فضاء اجتماعي تتشكل أطره في فئة محددة، لها طقوسها وسلوكياتها الخاصة.

أما الزمان والمكان فتتحقق تمظهراتهما من خلال فقدان الزمان بُعْده الجماعي وفقدان المكان بُعدَه المركزي (القبيلة) ليصبح الزمان تأسيساً للمنطق الفردي ويصبح المكان تجسيداً لبناء عالم جديد مغاير لعالم القبيلة.

يقول كمال أبو ديب: 'لئن كان نص الصعلكة هو نص الانفلات من المكان في بعده الجماعي إنه أيضاً نص الانفلات من الزمان الجماعي، ومن زمن القبيلة الدائري حيث يبدو الماضي دائماً مستقر العصر الذهبي والتناغم والتشابك والخصب، ولأنه كذلك فهو تأسيس للزمن الفردي، تأسيس يلغي مفعول الزمن في العالم ليبني مكانها فاعلية الإنسان في العالم'[1].

وفي قصيدة اللامية يبدأ النص من لحظة ذات سمةٍ خاصة يكشف عن خصوصيتها اختيار الشاعر صيغة الأمر، كي يفصح عن رؤيته، ويشكل أبعاد تجربته. فمنذ البيت الأول في القصيدة ومنذ الكلمة الأولى فيه، أبان الشاعر عن انفصامه وغربته عن القبيلة (بني أمي).

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمَيلُ

لعل مطلع القصيدة يكرِّس حالاً شعورية لنوعين من الاغتراب تتعمق العلاقة بينهما تراتبية أو تعليقية، يؤيد هذا أنّ الفاء في قوله (فإني إلى ...) تنبِّه على أنّ ما قبلها علّة لما بعدها أو أنّ ما بعدها معلّق على ما قبلها، وإن لم توجد صيغته، بمعنى أنّ الأساس ما تُحيل عليه فاعلية كلٍّ من الغربة الأولى والاغتراب الثاني، فكونهم بني أمِّه يسوغ حال الانفصام، وبخاصة بعد أن عاش زمناً طويلاً -بينهم- وهو يعتقد أنهم قومه، لكن بعد أن انكشف الخبر على حقيقته صحا من غفوته وغفلته، ففجع أشد الفجع وذاقت نفسه مرارة الخبر، إذ أحس بالغربة الشديدة.

---

(١) الرؤى المقنعة، كمال أبو ديب، ص ٥٨١.

أمّا الغربة الثانية فهي التي أعلنها جهاراً نهاراً وعلى نحو صائت "فإني إلى قوم سواكم لأميل".

وإذا ما عدنا إلى فعل الأمر الذي استهل به مطلع القصيدة نجده ينهض على عدة علامات تتفاعل معاً في سياق علاقةٍ تناغمية تكرِّس حالاً من الانفصام.

أول هذه العلامات أنّ الأمر صدر من الفرد للجماعة، وهذا يكرّس حالاً من الفوقية المتعالية، إذ المعهود أن الأمر في مثل هذا الحال لا يصدر إلا من سيد القبيلة أو شيخها.

وثاني هذه العلامات أنّ الأمر جاء بمعنى الترقب والحذر والتنبه، بمعنى أن القيام هو قيام مع حذر واهتمام وما شابه ذلك، والشاهد قوله تعالى: ﴿ أَوْ كَصَيِّبٍ مِّنَ ٱلسَّمَآءِ فِيهِ ظُلُمَٰتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَٰبِعَهُمْ فِىٓ ءَاذَانِهِم مِّنَ ٱلصَّوَٰعِقِ حَذَرَ ٱلْمَوْتِ ۚ وَٱللَّهُ مُحِيطٌۢ بِٱلْكَٰفِرِينَ ﴿١٩﴾ يَكَادُ ٱلْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَٰرَهُمْ ۖ كُلَّمَآ أَضَآءَ لَهُم مَّشَوْا۟ فِيهِ وَإِذَآ أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا۟ ۚ وَلَوْ شَآءَ ٱللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَٰرِهِمْ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ ﴾[1].

وقوله تعالى: ﴿ وَنُفِخَ فِى ٱلصُّورِ فَصَعِقَ مَن فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَن فِى ٱلْأَرْضِ إِلَّا مَن شَآءَ ٱللَّهُ ۖ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخْرَىٰ فَإِذَا هُمْ قِيَامٌ يَنظُرُونَ ﴾[2]. فسياق الآيات وجو النص يوحي بشكل جلي أنه وقوف مع ترقب وحذر. إذا فهمنا هذا، نستطيع القول أن الدلالة التي يجهر بها المشهد اللغوي للفظة يوحي بشكل لا لُبْسَ فيه أنه يوجه أمراً لبني أمه أن يحذروا انحرافهم عن جادة الصواب وميلهم عن القصد السامق، ويسوغ ذلك ما أردفه مباشرة بقوله: (صدور مطيكم) وصدور المطي: وجهتها، وكأنه يريد أن يقول: أن وجهة المطيِّ قد مالت وانحرفت عن مقصدها، بمعنى أن راكبها قد أصابته الغفلة، فلم يعد يوجه المطيَّ نحو المقصد السليم، وهذا ما استدعاه لاستعمال فعل الأمر (أقيموا)؛ أي انتبهوا من غفلتكم وانحرافكم عن القصد الذي من أجله عقدتم السفر إليه.

يقول الدكتور الجعافرة: "إنها دعوة لهم بأن ينتبهوا من غفلتهم، وتكمن السخرية في الصورة التي رسمها لهم، إذ صور الواحد منهم يسير على ظهر مطيته ناسياً ساهياً، غافلاً، فتسترخي المطية تبعاً لاسترخائه فتنحرف به عن القصد وتذهب به إلى كل مذهب،

(١) البقرة، ١٩-٢٠.

(٢) الزمر، ٦٨.

وحينما ينتبه من غفلته، واسترخائه ويشد سير دابته يستقيم صدرها، ويكون متهيئاً ويقظاً"[1]. وإذا ما عكفنا على تأمل الصورة النفسية التي تكمن في هذا البناء اللغوي نجد أنفسنا أمام نفسٍ قد انتبهت من غفلتها وبخاصة بعد أن علمت حقيقة أمراها فراحت تسقط الغفلة على غيرها محذرة إياها من مغبة التجاهل، وإذا علمنا أن العمل الأدبي أو المشهد اللغوي تأويل للعاطفة وليس ترجمة لها، وإن المعاني أشياء تسترها النفوس وإن الألفاظ والتعابير تأويل للواقع النفسي عند الإنسان، وُضح لنا وانكشف واقع نفس الشنفرى حيث قال: "(أقيموا بني أمي صدور مطيكم)، فالتعبير يبرز صورة نفسية للشاعر، التي طواها البؤس وحاصرها الهمُّ وأقلقتها الغربة.

إذن، يمكن القول: إن التعبير تصوير لنفسية الشنفرى ومشاعره وأفكاره، لذا "يبدو أن الغفلة التي تومئ بها الصورة وتلصقها ببني أمه ما هي إلا غفلته هو حينما مكث عمراً طويلاً في بني سلامان بن مفرج لا تحسبه إلا أحدهم -على حد تعبير صاحب الأغاني- ويكتشف بعد ذلك أنه في قوم غير قومه، وفي أناس غير أناسه فكانت لحظة كشف مريرة، وشديدة الوقع على نفسه لأنها أفقدته كل شيء ... فلما علم أنه في غير قومه خاب أمله وتبدد حلمه، فكانت ردة فعلة قوية عنيفة، إذ راح يسقط ما يحسه من ألم الغفلة على بني أمه واصفاً إياهم بهذه الغفلة لأنهم غافلون عما سيخبئه لهم من انتقام، ولهذا دعاهم إلى التهيؤ والاستعداد أو لسماع أمر مهم وخطير"[2].

أما الشطر الثاني من البيت، فهو إعلان واضح للدلالة على الانشراخ أو الانفصام. (فإني إلى قوم سواكم لأميل)، وفي استعماله صيغة أفعل في (أميل) مع أنها بمعنى (مائل) على صيغة اسم الفاعل ما يثير في المتلقي تسؤالات عدّة. إنّ ما يمور به هذا الاستخدام هو المبالغة، ولو أنه بمعنى (مائل).

إنّ محاولة النفاذ من مسلك اللغة وتأمل حذق الشاعر في تطويع اشتقاقاتها يكشف مدى تمثيلها لشيء آخر هو الضمير الشعري أو الوعي على أساس أن الوعي أو الضمير "علامة مضمر" كما يقول سيبويه[3]، وهذا يفضي في نهاية الأمر إلى سدرة البيانات الجمالية التي تتجلى فيها شعريتها وأدبيتها. فالشاعر يدلف من أجواء متوترة لائبة، لا غرو -إذن- أن يستخدم هذا الاشتقاق في مخاتلة لغوية تهدف إلى تكريس معاناته وقراره الذي انبجس

(١) الشعر الجاهلي، ماجد الجعافرة، ص ٣٣-٣٤.
(٢) المرجع نفسه، ص ٣٤.
(٣) انظر: الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، ج٢، ص ٢٣٥٠.

من فيض رغباته الذاتية والشحنات التي تموج في خوالج نفسه، لذا نجد الصيغة توحي بشكل جلي قراراً لا يحيد عنه فتيلاً.

على أية حال، إن انكشاف تمظهرات البنية في هذا المطلع بما تحوزه من إمكانات نصية، فعلاً إشارياً يمور بالمعاناة وإحساس بالغربة، لذا فقد جأر بالانفصام والانشراخ عن القبيلة، والانحراف إلى قوم غيرهم، إنه -حقاً- الاغتراب بمعنى الافتعال. ولهذا ظهرت (الأنا الفرد) في الشطر الثاني بشكل واضح (فإني) وظهر السِّوى بشكل جلي (سواكم) وظهر إعلان الانفصام بشكل علني (أميل).

أما السِّوى الذي اختاره الشنفرى بديلاً لقبيلته التي ضنّت عليه كل معاني الانتماء فهو ما يتمظهر في فضاء القصيدة، ولكن له ترجمة دقيقة في هذا البيت إذ أطلق عليهم لفظ (القوم)، وفي هذا سخرية مريرة لهم وهزءٌ بمعتقداتهم وقيمهم، ذلك أن القوم الجماعة من الناس تجمعهم جامعة يقومون لها، وخصِّصت بجماعة الرجال في قول زهير.

وما أدري وسوف إخالُ أدري أقومٌ آلُ حصنٍ أم نساءُ

وقوم الرجل: أقاربه عصبية ومن يكونون بمنزلتهم تبعاً لهم[1].

إذن توجه الشنفرى إلى قوم غير بني أمه أو توجه إلى طبيعة مغايرة ومضادة -تماماً- لطبيعة القبيلة، إنه عالم الطبيعة، العالم البكر النقي، لا ثبات فيه لأشكال حياة الجماعة، وفي صورته هذه، يكون المكان في نص الصعلكة تجسيداً للانفصام الحاد بين الذات الفردية والذات الجماعية، الانفصام الذي يتجلى -أيضاً- على صعيد القيم، والتطلعات، وتصور الفرد لوجوده وعلاقته بالجماعة، وبنية ودور الشكل والطقوس في خلق الفن والنص والتجربة[2].

وإذا كان المطلع يشكل كثافة شعورية بالاغتراب، وإذا كان الشاعر يكثف موضوع تجربته ومعاناته وألمه وطاقاته الانفعالية والرؤيوية في مطلع القصيدة، فإن القصيدة تفيض بهذا النبض وتتنوع مساراتها كي تمرئي وجعه وقلقه وتوتره بشكل ملحوظ.

---

(١) المعجم الوسيط، باب (قوم).
(٢) الرؤى المقنعة، كمال أبو ديب، ص ٥٧٩.

فَقَد حُمَّت الحَاْجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرُ ... وَشُدَّتْ لِطِيَّاتٍ مَطَايَا وأرْحُلُ
وَفي الأَرْضِ مَنْأى للْكَريمِ عنِ الأَذَى ... وفِيها لِمَنْ خَافَ الْقِلَى مُتَعَزَّلُ
لَعَمْرُكَ مَا بالأَرْضِ ضِيقٌ علَى امْرئٍ ... سَرَى راغِباً أو رَاهِباً وَهْوَ يَعْقِلُ
وَلِي دُونَكُمْ أهْلُونُ سِيْدُ عَمَلَّسٌ ... وَأرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ
هُمُ الأَهلُ لاَ مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ ... لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَانِي بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ
وَكُلٌّ أبِيٌّ بَاسِلٌ غَيْرَ أنَّنِي ... إذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أبسَلُ
وإنْ مُدَّتْ الأيْدِي إلى الزَّادِ لَم أكُنْ ... بأعْجَلِهِمْ إذْ أجْشَعُ القَومُ أعْجَلُ
وَمَا ذَاكَ إلاَّ بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ ... عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأفْضَلَ المُتَفَضِّلُ
وَإنِّي كَفَانِي فَقْدَ مَن لَيْسَ جَازِياً ... بِحُسْنَى وَلاَ فِي قُرْبِهِ مُتَعَلَّلُ
ثَلاثَةُ أصْحَابٍ: فُؤادٌ مُشَيَّعٌ ... وَأبْيَضُ إصْلِيْتٌ وَصَفْرَاءُ عَيطَلُ
هَتُوفٌ مَنَ ألْمُلسِ المُتُونِ يَزِينُهَا ... رَصَائِعُ قَدْ نِيطَتْ إليها وَمِحْمَلُ
إذا زلَّ عَنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها ... مُرَزَّأة ثَكْلَى تُرِنُّ وَتَعْوِلُ

واضح أن المقطع يبوح بالأسباب والدوافع التي قذفت به إلى مناجم الاغتراب، إذ تمفصلت محاوره على مقاييس جعلها قوالب مثالية ومقولبة في مثالب وخصال افتقدها في (القبيلة).

تتجلى هذه المثالب في أن من ينتمي إليهم يجب أن يكونوا الأهل والعشيرة (هم الأهل)، كما يجب عليهم أن يحفظوا السرَّ ويرعوْه حقَّ الرعاية فلا يذيعون نبأه (لا مستودع السرِّ ذائع لديهم)، كما يجب عليهم أن يحفظوا حقّ الفرد في انتمائه إليهم، حتى ولو بلغ به الأمر أن يكون جانياً؛ إذ ليس من طبيعتهم خذلان من ينتمي إليهم (ولا الجاني بما جرَّ يخذل).

هذا المقطع الذي يجمع في فضائه ما رأيناه يجهر -أيضاً- بخطاب يكشف عنه المشهد اللغوي والدلالات التي تتساوق مع بيئته، بمعنى أن هذه الأبنية وهذه الصيغ تكشف عما يختلج طوايا نفسه، في إشارة تكتنه أبعاداً تأويلية لشجونه وعواطفه وصوره النفسية التي تأثرت بأفعالهم القاسية.

إذن، تنهض هذه الأبنية إلى أنه، أولاً: لم يكن يعيش في بني قومه (أهله) وهذا يعني انعدام الرابطة والعلاقة وانهيار قيم الانتماء، ومن ثمة انسراب انتمائه وعلائق روابطه لمجتمع (قوم) مغاير للمجتمع الأول (بني أمه)، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن في إذاعة السر وإفشائه إلماعةً -أيضاً- إلى فعلتهم المشينة، التي كشفت حقيقته، بأنه ليس من جبلّتهم أو قبيلتهم.

كلٌّ هذه الإلماعات واضحة للدلالة على نقده لهذا المجتمع الذي اختلت فيه البنية الاجتماعية وضاعت فيه المعايير الضابطة، وهذا متساوق مع ما قاله (دوركايم) في الاغتراب، إذ أوضح أن المجتمع الذي وصل إلى تلك المرحلة يصبح مفتقراً إلى المعايير الاجتماعية المطلوبة لضبط السلوك أو أن معاييره التي كانت تتمتع باحترام أعضائه لم تعد تستأثر بذلك الاحترام، الأمر الذي يفقدها سيطرتها على السلوك..."[1].

نعود لبداية مطلع المقطع الثاني، الذي حمّله ألفاظاً وصيغ ذات دلالات واضحة على هدفه (الاغتراب).

لقد استخدم الشاعر فيه أفعالاً بصيغة المبني لما لم يُسمَّ فاعله (البناء المجهول) "حُمَّت، شُدَّت"، ولعلّ عناية الشاعر باتجاهه نحو استخدام المبني للمجهول والعدول عن استخدام الفعل المسند لفاعله فيه كبير إثارة وشديد إيحاء وتركيز اهتمام بالحدث بصرف النظر عن مُحدثه، على أساس ما يجعل عليه فاعلية الحدث بإيحاء الحسم الجد والتصميم وعدم الرجوع القهقرى عن أمر عقد قلبه وناصيته عليه، وهي أفعال مختارة، بالغة الإثارة، قوية الوقع، إما بعُنفها وإما بدقتها وشدتها.

وإذا أردنا أن نستجلي هذه الظاهرة البيانية روعةً وجمالاً، فما علينا إلا أن نمضي قليلاً في هدى الآيات الكريمة، تلك الآيات التي تصرف الحدث عمداً عن مُحدثه، فلا يُسند إليه وإنما تأتي به مبنياً للمجهول أو مسنداً إلى غير فاعله؛ مثل قوله تعالى﴿ إِذَا زُلْزِلَتِ ٱلْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ﴾[2]، و﴿ إِذَا رُجَّتِ ٱلْأَرْضُ رَجًّا ﴾[3]، و: ﴿ فَإِذَا ٱلنُّجُومُ طُمِسَتْ ﴾[4]، و: ﴿ إِذَا ٱلشَّمْسُ كُوِّرَتْ ﴾[5]، و﴿ أَفَلَا يَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِى ٱلْقُبُورِ ﴾[6].

---

(١) الاغتراب، اصطلاحاً ومفهوماً، قيس النوري، مجلة عالم الفكر، مج ١٠، ع١، ص ١٦، ١٩٧٩.
(٢) الزلزلة، ١.
(٣) الواقعة، ٤.
(٤) المرسلات، ٨.
(٥) التكوير، ١.
(٦) العاديات، ٩.

وهلّم جر إلى آخر الآيات التي تأتي على هذه الشاكلة، بشكل مطرد. وإن سرّك المزيد مما يجري هذا المجرى فما عليك إلا أن تطلع على تلك الآيات، وبخاصة في أحداث يوم القيامة.

إنها ظاهرة أسلوبية مطردة في هدى القرآن، وتدبرها يوحي بجلاء، تركيز الاهتمام على الحدث بصرف النظر عن محدثه.

بمعنى أن الحدث، حدث الاغتراب والانفصام والانشراخ عن القبيلة حدث جلل، امتلك عليه نفسه، فلا يملك أن يتخلف عنه أو يحيد.

وإذا ما انتقلنا إلى الصيغ والتراكيب التي تتحدث عن السفر فإنا نجد حالاً تتعمق، ضديّاً، على أساس ما تحيل إليه فاعلية كلٍّ منها، وهو ما يمثل قرينة دالةً على امتلاء نفسه بالفراق والاغتراب لحظة الوعي بالواقع المعاش في هذه القبيلة ومعاييرها. لقد اختار السفر في المجهول "فالأرض منأى" و"ما بالأرض ضيق" فأرض الله رحبة واسعة جنباتها مترامية الأطراف إنهَ سفر يكشف "النمطية العليا لكل سفر في المجهول، مارسه فنان أو رافض أو خارجي عبر التاريخ، إنه اندفاع يوليسيس في بحثه، وسفر رامبو في زورقه "السكران" ورحيل أدونيس في سفن مبحرة إلى العالم الجديد، بل إنه في النص الديني إقلاع نوح نجاةً من العالم المنهار أملاً بعالم جديد ..."(١).

"العالم الجديد الذي ينشده الشنفرى يبعده عن "الأذى" وينقذه من "القلى" فلقد أصيب بهما في مجتمعه ولكونه كريماً شريفاً، لا يقل عن كرماء المجتمع وشرفائه، صمم على العزلة وركب طريق الاغتراب والسفر في المجهول"(٢).

وفي الأبيات خيط رؤيوي يتخللها، يفصح عن نفس وشخصية أبية تمتلئ ثراءً بالسيادة، وكأنها شخصية ما خلقت إلا لذاك، فلا غرو -إذن- أن تقف -جهاراً نهاراً- معلنة -على نحو صائت- انشراخها وانفصامها عن مجتمع (القبيلة)، كما أنها لا تجد غضاضة أو تهيباً في انتقادها لمعايير هذا المجتمع، إذ وصفت معاييره "بالقلى"، و"الأذى" ذلك لما جرته على أبنائها من حياة البؤس والمسغبة، فبات الكثير من سواد المجتمع يرزح تحت أثقالها، "إنه حديث القوة والنقد المباشر، ومن يملك العقل لا يقيم على ضيم ومن يملك الحس بالكرامة لا يرضى بمجتمع هذه صفاته"(٣).

---

(١) الرؤى المقنعة، ص ٥٧٩.
(٢) الشعر الجاهلي، ماجد الجعافرة، ص ٣٦.
(٣)الشعر الجاهلي، ماجد الجعافرة ، ص ٣٦.

ولكل هذه الأسباب يطلّقُ مجتمعه ويعلن انفصامه، ويوضح انتماءه وانتسابه الجديد، ولكن إلى من ينتسب؟ أو من هم أهله الجدد الذين فضلهم على مجتمع القبيلة؟

يقول:

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونُ سِيْدُ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ

واضح أنه مجتمع الوحوش، الذئب، والنمر والضبع، والسؤال الذي يطرح نفسه، ما الذي حداه أن يختار مجتمع الوحوش واصفاً إياهم "بالأهل"؟ ولعل في طرح هذا السؤال ما يغني عن الإجابة، ولا أدلّ على ذلك من وصفه لهذا المجتمع (الجديد) بـ (الأهلون) على صيغة جمع المذكر السالم بإنزالهم منزلة العقلاء، وهذا بحد ذاته تحقير وهزءٌ لمجتمع القبيلة، الذي افتقد لكل معايير الإنسانية، ويزداد الازدراء حدّة وعنفاً حينما يصف الوحوش بصفاتٍ الشجاعة والإباء في قوله: "وكلّ أبي باسل"، وفي هذا إلماعةٌ إلى بني أمه الذين افتقدوا هذه الخصال والمثالب، ومن هنا ينسربُ خيط رؤيوي لا يخلو من نقد لاذع لهذا المجتمع الذي افتقد الشجاعة فبات معظمه أحياناً يستمرئ الذل والخذلان. أو بمعنى آخر أعمق: من يتجاهل ذوي الفضل فحقه الجُبن. ولاحتفاظه بشرط التمايز والتفرد فإنه يستبدل بأصحابه من بني القبيلة ثلاثة أصحاب قرناء أخلاء يتواءمون مع تميّزه؛ "فؤاد مشيع"، و"أبيض أصليت"، و"صفراء عيطل"، وهذا بحد ذاته توحدٌ بهذه الثلاثة، ومن ثمة حضور طاغٍ للأنا (الفرد)، الأنا المجسدة لقيم ومعايير مغايرة لمعايير القبيلة. أليس في ذلك توتر لائب لانفصام عرى علاقة الفرد بالبنية الاجتماعية ومن ثم إيغال قصيّ في الاغتراب.

وَإِنِّي كَفَانِي فَقْدَ مَنْ لَيْسَ جَازِياً بِحُسْنَى وَلاَ فِي قُرْبِهِ مُتَعَلَّلُ
ثَلاثَةُ أَصْحَابٍ: فُؤَادٌ مُشَيَّعٌ وَأَبْيَضُ إِصْلِيْتٌ وَصَفْرَاءُ عَيطَلُ
هَتُوفٌ مِنَ أَللُمس المُتُونِ يَزِينُها رَصَائِعُ قَدْ نِيَطتْ إليها وَمِحْمَلُ
إذا زلَّ عَنها السَّهْمُ حَنَّتْ كأنَّها مُرَزَّأَة ثَكْلَى تُرِنُّ وَتَعْوِلُ

إذن، يستعيض الشاعر عن الأصحاب المقربين من القبيلة بثلاثة قرناء أخلاء: "قلب مقدام، وسيف مجرد، وقوس قوية"، ثم يصف القوس وصفاً حسيّاً لكنه وصف يرسم بعض الملامح المستمدة من ذاته أو من ذات الفرد والجماعة وكأني به قد جعل القوس والسهم بمثابة المعادل الموضوعي للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه، فلو افترضنا أن القوس هو القبيلة، وإن السهم هو الفرد المنتمي إليه، وأن انفلات السهم وانفصامه عن

القوس هو انفلات أو انشراخ للفرد عن القبيلة، لتشكلت أمامنا صورة حية متحركة، وبخاصة إذا دققنا النظر في قوله: "حنّت كأنها مرزأة ثكلى ترن وتعول"، والسؤال: ألا يتحقق عندنا صورة حية متحركة لهذه الثكلى التي افتقدت أعز شيء عليها فحنّت وأطلقت عنان صوتها بالأنين والبكاء والعويل؟ ألا نستطيع القول: أن الشاعر يريد بالقوس قبيلته وبالسهم ذاته، وبالأنين والعويل، ذلك الخسران الذي افتقدته القبيلة بفقدان عزيز قوم؟ اعتقد جازماً إنه ذاك، وبخاصة إذا علمنا أنه يتكلم بنبرة السيّد العزيز.

يقول الدكتور الجعافرة، نقلاً عن إبراهيم السنجلاوي: "إن الشاعر يرمز بقوسه إلى قبيلته، وبالسهم الذي زلّ عنها إلى نفسه"[1].

ثم يضيف قائلاً: "وهو تفسير ينسجم مع "فؤاده المشيّع" ... ولا أكون مغاليا إذا قلت إن الرصائع التي نيطت إلى القوس وزينتها ما هي إلا أفراد القبيلة الذين يزينون قبيلتهم بتلاحمهم وتعاضدهم، فكلمة "نيطت" تدل على التعلق وكلمة "محمل" توحي بأن أفراد القبيلة موضع لتحمل أعبائها ومسؤولياتها، وهذه هي نظرية العقد القبلي التي كان يؤمن بها الجاهليون، إن تلك القبيلة التي تخيلها الشاعر على مثل ذلك التماسك الذي أشرنا إليه إذا ما زال "عنها فتى من فتيانها فإنها ستظل دائمة الحنين إليه، دائمة البكاء عليه"[2].

ثم ننتقل إلى المقطع الثالث الذي يكرّس الشاعر فيه عدة علامات تنهض في سياق علاقة خلاقة في تسويغ منطقه الذي ارتآه.

أولاً: أسلوب النفي والإثبات.

ثانياً: حضور الأنا حضوراً طاغياً.

ثالثاً: الهروب إلى الطبيعة البكر.

رابعاً: التماهي والتوحد بالذئب.

وَلَسْتُ بِمِهْيافٍ يُعِشِّي سَوَامَهُ ... مُجَدْعَةً سُقبانها وَهْيَ بُهَّلُ
ولاَ جُبْاءَ أكهى مُربٍّ بعِرْسِهِ ... يُطَالِعُها في شَأنه كيفَ يَفْعَلُ
وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كأنْ فُؤادَهُ ... يَظَلُّ بِهِ المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ

(١) الشعر الجاهلي، الجعافرة، ص ٣٨.
(٢) المرجع نفسه، ص ٣٨.

وَلاَ خَـــالِفٍ دارِيَّـــةٍ مُتَغَـــزِّلِ   يَـروحُ وَيَغْـدُو داهنـا يَتَكحْـلُ
وَلَسْـتُ بِعَـلٍّ شَـرُّهُ دون خَـيره   أَلَـفَّ إذا مـا رُعْتَـهُ اْهتَـاجَ أعـزَلُ
وَلَسْـتُ بِمِحيْـار الظَّـلام إذا انْتَحَـتْ   هُدَى الهوجِلِ العِسِّف يَـهماءُ هَوْجَلُ
إذا الأَمْعـزُ الصـوان لاقـى منـاسمي   تطـايرَ منْـهُ قـادحٌ ومُفُلَّفـلُ
أَدِيـمُ مِطـالَ الجُـوعِ حتَّـى أُمِيتَـهُ   وأَضربُ عَنْهُ الذِّكْرَ صفحاً فـأذهلُ
وأسْـتَفُ تُـربَ الأَرْض كيْـلا يَـرَى لَـهُ   علـيَّ مِـن الطَّـوْل امْـرُءٌ مُتَطَـوِّلُ
وَلَـوْلاَ اجتنـابُ الـذَّأْمِ لَـمْ يلـفَ مشـربٌ   يُعَـاشُ بـه إلاَّ لَـدَيَّ وَمَـأْكَلُ
ولكـنَّ نَفْسـاً مـرَّةً لاَ تُقيِيـمُ بـي   علـى الضيـمِ إلاَّ رَيْثمـا أتحـوَّلُ
وَأَطْوِي عَلى الخُمصْ الحوا يا كما اْنطَوت،   خُيُوطَـةُ مَـاريِّ تُغَـارُ وتُفْتَـلُ
وأَغْـدُو علـىَ القُـوتِ الزَّهِيـدِ كمـا غَـدَا   أَزَلُّ تَـهَاداهُ التَنَـائِفُ أَطْحَـلُ
غَـدَا طَاويـاً يُعَـارضُ الرِّيـحَ هافيـاً   يَخُـوتُ بأَذْنَـابِ الشِّعَابِ وَيَعْسِلُ
فَلَمـا لَـوَاهُ القُـوتُ مِـن حيـثُ أمَّـهُ   دَعَـا فَأَجَابَتْـهُ نَظَـائرُ نُحَّـلُ
مُهَلهَلَـةٌ شِـيْبُ الوُجُـوهِ كأنَّـها   قِـدَاحٌ بكَفَّـيْ ياسِـرِ تَتَقَلْقَـلُ
أو الخَشْـرَمُ المبعُـوثُ حثْحـثَ دُبْـرَهُ   مَحَـابِيضُ أَرْداهُـنَّ سَـامِ مُعَسَّـلُ
مُهرَّتَـةُ فُـوهٌ كَـأَنَّ شُـدوقَهَا   شُـقُوقُ العِصِـيِّ كَالِحـاتٌ وَبُسَّـلُ
فَضَـجَّ وَضَجَّـتْ بـالبَرَاح كَأَنَّـها   وإيَّـاهُ نُـوحٌ فـوق عَلْيَـاءَ ثُكَّـلُ
وَأغْضَـى واتَّسـى واتَّسـتْ بـهِ   مَرَامِيـلُ عَزَّاهـا وَعزَّتْـهُ مُرمِـلُ
شَكَا وشَكَتْ ثُـمَّ ارعَـوَى بَعـد وارعَـوت   والصَّبْرُ إنْ لَـمْ يَنْفـعِ الشَّكْوُ أجمَـلُ
وَفَـاءَ وَفَـاءَتْ بَـادِرَاتٍ وَكلُّـهَا   علـى نَكَـظٍ مِـمَّا يُكَـاتِمُ مُجْمِـلُ

لا شك أن الشاعر قد مدَّ طُنُبه، وفتح أبوابه- وفاءً لما يختلج طوايا نفسه- في نفي صفات وإثبات ضدِّها، نفي صفات سلبية، وإثبات صفات إيجابية.

أما الصفات التي ينفيها عن نفسه فهي: ليس ممن يلزمون الزوجات، وليس ممن يتزيّنون ويترفون، وإنما هو على النقيض من كل هذا، خيره مقدّم على شره وكرمه على

الضيف بيّنٌ، وثباته في ساحة الحرب واضح، كلها مسائل تؤكد على كرمه، وخشونته[1]، كما إنه لا يبعد إبله عن المرعى فتعطش، وليست أولادها سيئة الغذاء.

واضح أنه في سعيه لنفيها عن نفسه هو في حقيقته إثبات لضدّها، وهذا يمظهر شخصية الشاعر التي تتسم بالعديد من السمات الإيجابية العاملة على إكسابه أن يتسنّم ذروة السيادة والزعامة.

على ذلك، فالجزئية تقدم مفهوماً خلقياً للسيادة والزعامة، يتضمن جميع الخصال التي ينتظر أن يتحلى بها الزعيم أو سيد القبيلة، وعلى ذلك- أيضاً – فإنها تقدم نقداً بيّناً لسيِّد القبيلة الذي افتقد هذه الخصال، فضحى بفتى يتسم بها ولكن تركيز الشاعر على السمات الأساسية للنفس الأبية، أعني إبراز ذاته وتعزيز أنفتها، له ما يسوغه أمام الإحساس بما أصابه وبما حلّ به.

إذ ما معنى أن يستوحي هذه الخصال والمثالب البطولية الرجولية؟

كما أنّ في الأبيات شيئاً مهماً يجب التنويه إليه وهو نفيه عن نفسه أن يكون محياراً للظلام، إذ في هذا إيحاءٌ بالمقدرة على جوْب الصحراء والتعايش في جوِّها، وهذا في حدِّ ذاته مؤشر على طريق الاغتراب.

كما "نلاحظ أنه كلما أمعن في الاغتراب تقدم في استحضار ذاته من جديد استحضاراً قوياً طاغياً، وكأنه بذلك يقوي نفسه ويعيد إليها الثقة بأنه قادر على الخوض في الطريق الذي اختطه لنفسه"[2].

ومن الملحوظ في هذه الجزئية- أيضاً- تركيزه على الأفعال المضارعة، "أديم أضرب، أذهل، أستف، أتحول، أطوي، أغدو، ..." وهي أفعال تمتلئ بها نفسه، وهنا نلتقي تساوقاً بين الشعرية والشعوري. إنّ هيمنة الاغتراب على كيانه، هي ما دفعته باتجاه تضخيم الأنا عبر تكرار الأفعال المضارعة كما أن زمن الصعاليك يجسد حركة الحاضر والمستقبل، ذلك "لأن زمن الصعلكة زمن تاريخي يكسر دائرة الزمن القبلي، ويخرج من إطار الماضي إلى إطار الحاضر المستمر، إنه زمن سهمي ... لا يوجد منفصلاً عن الإنسان بل إن الفاعل الحقيقي الذي يولد حركة الزمن في النص هو الإنسان، الصعلوك نفسه...

---

(١) الغربة في الشعر الجاهلي، عبد الرزاق الخشروم، ص ١٦٢.

(٢) الشعر الجاهلي، ماجد الجعافره، ص ٤٠.

وهو يولد حركة متجهة إلى الأمام دائماً إلى المستقبل، تبحث عن سبل لتغيير العالم، لا تهدأ ولا تني"[1].

إن استخدام الشاعر لهذه الأفعال المضارعة بصيغة المتكلم، "تجسيد للأنا وحضور مكثف لها في غياب" "النحن" أو البعد عن الجماعة، إذ ينتفي من النص الصعلوكي وجود الآخر المجسد للقيم الجماعية وللسلطة، وتنتصب نقيضاً له صوره "الأنا" المجسدة لقيم جديدة مغايرة للقيم الجماعية، هكذا تحل الأنا محل الأنت أو الهو. ونص الصعلكة، تحديداً، هو نص الأنا"[2].

فالصفات المتزاحمة في هذه الجزئية، وبروز الأفعال المضارعة بضمير المتكلم بشكل مكثف، كل أولئك إشارات تجسد حضور (الأنا) الطاغي لهذا الرجل لأنها- باستجلائها تمثل صورة السَّيد الفارس الكريم باستعلائه وفوقيته. حتى ولو وصل به الحال إلى:

وأَسْتَفُ تُربَ الأَرْضِ كيْلا يَرَى لَهُ ... عليَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُءٌ مُتَطَوَّلُ

وبعد هذا، تستوقفنا لوحة الذئاب التي رسمها بريشته الرائعة وختم بها هذه القطعة الشعرية. وهي صورة ترمز بكل معاني الاستجلاء إلى حال التميز والتفرد، إذ بدا ذئباً متميزاً عن بقية الذئاب إنه ذئب زعيم لباقي الذئاب كيف لا؟ وهو ذئب يبحث عن قوت لها.

وهنا يكثف الشاعر رؤيته في اصطراعه مع بنية المجتمع الذي ضنّ عليه الانتماء وأن يكون واحداً منهم، لذلك نجده يستخدم صيغاً وتراكيب ترمز إلى ذلك، فمن ذلك مثلاً قوله: "يعارض الريح" و"دعا فأجابته نظائرُ نُحَّلُ" فكأنما يعارض مجتمعاً هو بمثابة الريح، ومَن يعارض الريح؟ إنه الشنفرى الذي رأى في نفسه مقدرة على معارضة معايير المجتمع، ومن هو الذي تجاب دعوته من نظرائه؟ إنه الشنفرى الذي يستحق كل هذا فهو لا يقل عن نظرائه في المجتمع، فَلِمَ يضنُّ عليه وهو لا يقلُّ عنهم منزلةً بل يتفوق عليهم.

---

(١) الرؤى المقنعة، ص ٥٨٥.
(٢) المرجع نفسه، ٥٨٢.

ثم تأتي لوحة وصف القطا وسبقه إياها إلى الشرب:

وَتْشرَبُ أساري القطَا الكُدْرُ بعْدَمَا … سَرَتْ قَرَباً أحنَاؤُهَا تَتَصَلْصَلُ
هممتُ وَهَمّتْ وابتَدَرْنَا وَأسدَلَتْ … وَشَمَّرَ مِني فَارطٌ مُتَمَهِّلُ
فَوَلّيْتُ عَنْها وَهيَ تَكْبُو لِعَقْرِهِ … يُبَاشِرُهُ مِنْها ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ
كَأنّ وَغَاهَا حَجرْتَيْهِ وَحَوْلَهُ … اضَامِيمُ مِنْ سَفْرِ القبائِل نُزَّلُ
تَوَافَيْنَ من شَتّى إليْهِ فَضَمَّها … كَمَا ضَمّ اذْوَادَ الأَصَاريم مَنْهَلُ
فعَبَّتْ غِشَاشاً ثُمّ مَرّتْ كأنها … مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِن أحاظَةُ مُجفِلُ

ما من شك في أن اللوحة ترسم صورةً حركية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بشدة المعاناة واتساعها إلى ما هو أشد من حرارة الجوع وأقسى، إنها لوعة العطش في جو الصحراء المحرقة، وما هو أشد من ذلك كلّه هو البحث عن الماء، لذلك نجده يستحضر صورة القطا، وهي التي يضرب بها المثل في الاهتداء إلى أماكن الماء وسرعته أيضاً.

لكن، ما يلفت الانتباه ويسترعي التأمل هو أن الصورة تتطور وتنمو ضمن ما يمكن تسميته بالأسطورة، إذ يسبق القطا- التي يضرب فيها المثل بالسرعة- إلى أماكن الماء، بل إن القطا تشرب فضلاته من الماء، وإذا ما وصلت إلى الماء تبدو "أحناؤها تتصلصل" من شدة العطش، وفوق ذلك كلّه تتراخى فتوراً وكبواً حول الحوض "وهي تكبو لقعره"، أما هو، فيصل إلى الماء ويشربُ قبلها، وهذا بحدّ ذاته يخلق جوّاً يبدو فيه منتصراً على الطبيعة.

ولا أخالك أن هذا مؤشرٌ واضحٌ على بروز (الأنا) والنزوع إلى محاولة جادة لإظهارها بجوٍّ من الطقوس الأسطورية، بتصور يُمثل صراعاً مادّياً يؤسس فاعلية الإنسان الفرد والخشونة الطبيعية، نحو تحقيق حلم لا ينال إلا عبر الوعورة والمشاكسة والمشقات والمهالك.

وفي لوحة من القصيدة (لوحة بطشه في الليلة الباردة) التي يقول في مطلعها

وَلَيْلَةِ نحْسٍ يَصْطَلي القَوسَ رَبُّها … وأقْطُعَهُ اللاّتي بها يَتَنَبّلُ

يظهر من هذا المطلع لهذه الجزئية أنّه يركز على قساوة الطبيعة التي انتمى إليها إذ لم تكن أقل قساوة من مجتمعه الذي فارقه، وهذا يعني أن الملتجأ والملاذ الذي اغترب إليه لم يكن سهلاً، بل كان قاسياً مريراً فهو عالم الخوف والشدّة والفزع والجوع والعطش والبرد

والتجمد والحر اللافح، ولكن مع قساوته وصعوبته، يجب عليه أن يرضى به لأنه محض اختياره كبديل لمجتمع القبيلة، ولكي يظهر معايشته لهذا الجو، نجده يتمظهر بمظهر الأسطورة في اعتماده على ذاته، فلا غرابة- إذن – أن يصطحب في رحلته هذه، أصحاباً جُدُداً يتواءمون مع الواقع المعيش، فأما الأصحاب فهم: الجوع والعطش والبرد القارص والحر الشديد والخوف والتجمد والرعدة؛ فإذا به يدعس على المطر ويسير في الظلام جائعاً وجوفه يحترق والرعد يهزّ الدنيا وهو في ذلك كله غير مبالٍ، وفوق ذلك كلّه نجده يقول:

فَأَيَّمْتُ نِسْوَاناً وأَيْتَمْتُ ولْدَةً وَعُدْتُ كَما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ ألْيَلُ

بمعنى أنه في الوقت الذي يصارع به قسوة الطبيعة، نجده يهاجم – في الوقت نفسه- المجتمع موقعاً فيه الخسائر الكبيرة، ثم يعودُ "والليل أليل"، أليس هذا المظهرُ مظهراً أسطوريا؟ إنه كذلك، ولكن هذه الصورة باستغراقها العاطفي تذيب إحساسات كثيرةً في إشهار البراعة الفردية بظل تجلياتها متمظهرة بالتفوق ومنبعاً لها. وإنها- أيضاً – غَوْر في الاغتراب أكثر فأكثر.

وخلاصة ما انتهى إليه في قصيدته أنه لجأ إلى جبل يعصمه ويحميه، متخذاً الأراوي (إناث الوعول) صحبة له يعوض بها ما افتقده في مجتمع القبيلة.

ولكن ثمة أمر يجب التنويه إليه وهو تشبيه الأراوي بالعذارى، وهو ما يؤشر بشكل جلي على تعطشه بشكل لائب إلى الجنس "والشنفرى جعل الأراوي (ترود) تروح وتجيء حوله كعذارى محتشمات أيضاً "عليهن الملأ المذيل" مستشعرات هيبته وطاعته، والملاء المذيل دليل الاحتشام والوقار بجانب هذا السيد المطاع، إنه المجتمع الذي وجد ذاته فيه شيخاً مطاعاً مهيباً صاحب "قلب مشيع" ويجب أن ننتبه إلى كلمة "حوالي" التي تتكرر مرتين، إنها تدل على التصاق الأراوي به، تدل على طلب العذارى له...، وهي صورة مناقضة لما كان يجده في مجتمع القبيلة. وتشبيهه لنفسه بالوعل القوي "كأنني من العصم" الذي يتجه بإناثه إلى الجبل طلباً للمنعة والحماية يوحي بإشباع الرغبة الكامنة في نفسه وهي النزوع إلى السلطة وتزعم القبيلة"[1].

---

(١) الشعر الجاهلي، ماجد الجعافره، ص ٤٩.

٣-ب فقدان المغزى وضياع الهدف، العبثية المطلقة:

٣-ب-١ قلق الحاضر وشبح الماضي: قراءة في المقدمة الطللية لشعر امرئ القيس

تحاول هذه الدراسة أن تكتنه عالم النص الشعري لشعر امرئ القيس -عبر ثُلَّةٍ من المقدمات الطللية في قصائده- لتجلية أثر الاغتراب في شعره، وهي إذ تفعل ذلك، لا تنسى أن جُلَّ شعره قد حظي بقراءات متعددة كثيرة، ولعل ذلك يعود لتعدد المناهج والاتجاهات والرؤى التي كان يمتاح منها هؤلاء القراء، فضلاً عن أن تعدد القراءات يكشف بجلاء عن ثراء النص وغناه بالأسرار والدلالات والإيحاءات التي تتناءى عن التقريرية والمباشرة.

إذن، ستنهض هذه الدراسة بمحاولة جادة اكتناه عالم النص، متجاوزة البنى السطحية إلى ما وراء السجوف عبر تحليل مستوياته وكشف عناصره، وما يمكن أن يضيفه فعل القراءة النقدية إلى الملفوظ النصي.

وأول ما تبدأ الدراسة به، هو المقدمة الطللية في معلقته المشهورة

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

لا شك أن أقلام أعلام الفكر والأدب والنقد قد تعاورت المعلقة بالدرس والتحليل، ولا شك أنها تفاوتت قِصراً وطولاً، ومنهجاً وطريقة، حتى تجد -منها- من تضرب في تيهٍ من التأويلات المتعسفة لا تمس النص لا من قريب ولا من بعيد، ولا يعني هذا أن الدراسة الحالية تزعم لنفسها الكمال والوصول إلى سدرة التلاقي مع المعطيات التي يبوح بها النص ويمتاح منها الشاعر، ولكنها تلح بصرامة أن القصيدة تفيض بالأسئلة، وتزدحم بالدلالات الموحية، ولعلّ هذا ما جعل أساطين الأدب وأضرابهم من أهل الدراية والاختصاص أن لا يقفوا عندها بابتسار وفقر شديدين، بل نجدهم قد نزلوا منازلها وتفيئوا ظلالها، فأعملوا فكرهم في محاولة للنفاذ إلى ما يكتنهها من تجليات وإيحاءات. سواء أصابوا أم غير ذلك.

والدراسة إذ تبيح لنفسها الولوج في عالم المقدمة الطللية للقصيدة، تزعم أن منهجها في البحث يختلف إلى حد ما عن المناهج التي تناولتها، حيث تنظر في النص من خلال رؤية الشاعر الفنية، وكيفية توظيف الأدوات ومنهجه في استخدامها، فضلاً عن أنها تؤمن أن لكل نص لغته المتزامنة مع المعنى الظاهري باعتبارها فعلاً إبداعياً يتوسل به

الداخل للانكشاف، ولكل نص -أيضاً- خطابه، كلٌ هذا يشكل محوراً من المحاور الأساسية في القراءة.

النص[1]

**قِفا نبْكِ مِنْ ذِكرى حبيبٍ ومنزلِ	بسِقْطِ اللِّوَى بينَ الدَّخُولِ فحوملِ**
**فتوضِحَ فالمقراةِ لم يعفُ رسمُها	لِمَا نسجتْها من جنوبٍ وشمْأَلِ**
**ترى بَعَرَ الآرْامِ في عرصاتِها	وقيعانِها كأنّهُ حبُّ فُلْفُلِ**
**كأنِّي غداةَ البيْن يوم تحمّلُوا	لَدَى سَمُرات الحيِّ ناقِفُ حنظلِ**
**وقوفاً بها صبحى عليَّ مطيَّهُمْ	يقولون لا تهلك أسىً وتحملِ**
**وإنّ شفائي عبْرةٌ مُهراقةٌ	فهل عِنْد رسمٍ دارسٍ من مُعَوِّلِ**
**كدأبك من أمِّ الحويْرث قبْلها	وجارتها أمِّ الرباب بمأسلِ**
**إذا قامتا تضوّع المسكُ منهُما	نسيم الصَّبا جاءتْ بريَّا القرنفُلِ**
**ففاضت دموع العين مني صبابةً	على النحر حتى بلَّ دمعي محمَلي**

ما انفك الشعراء الجاهليون -في أحايين كثيرة- يستهلّون قصائدهم بمقدمة طللية تتموسق بنغمة حزينة، وهي تنصبُ -في الأغلب- على أصداح الانقلاب والتغير ما بين الماضي والحاضر، ولعلّ في ذلك مقايسة ما بين الزمنين، سواء كانت المقايسة بين ماضٍ سعيد وحاضر قلق متوتر أو غير ذلك.

على أية حال، الأطلال تعبير عن شحنة شعورية ذاتية أيقظتها تلك المحال المندرسة البالية، لتصبح الذات متناوبة بين قطبين (الماضي والحاضر) يتجاذبانها، وإن كان هذا لا يتساوق مع كل الأطلال في الشعر الجاهلي، إذ من الممكن أن يكون الماضي متوتراً أو شبحاً يطارد الشاعر، والحاضر قلقاً كذلك.

ومن الممكن -أيضاً- أن يكون الطلل تعبيراً عن رؤية فلسفية عميقة تعبِّرُ عن معنى الديمومة والخلود أو تعبيراً عن صورة نفسية ثاوية في طوايا نفس الشاعر؛ فالإنسان بجبلته مطبوع على حب الملك والخلود، وفي هذا إشارة واضحة في قوله تعالى: ﴿ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ ٱلْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ ﴾ [طه: ١٢٠]، إذن ثمة اعتماد متبادل بين

---

(١) شرح المعلقات السبع، ابو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، ص ٥-٧.

الأطلال والصورة النفسية، بمعنى أنّ الشاعر -في حديثه عن الأطلال- يكرِّس ثنائيتين: "الزمن في مروره يجرد الأشياء ويعريها، لكنه في الوقت نفسه يخلد الأشياء ويمنحها الديمومة"[1].

وقراءة المقدمة الطللية تتطلب وضعها ضمن السياق والإطار اللّذين أنتجانها فلربما في ذلك تسليط الضوء على النص ضمن رؤية الشاعر وفلسفته، والتسليم بخصوصيته أسلوباً وبناءً وتركيباً ورؤية...الخ.

"والوقوف على الأطلال عامة، وذكر المنازل والديار خاصة، إنما أملته حياة البدوي، فهو ثمرة البيئة المتنقلة التي يحياها العرب البادون، أو ثمرة منازل القبيلة الأصلية في القرى أو أشباه القرى، والتي لم تكن قصوراً منيفة، أو منازل واسعة غناء، بل كان معظمها خياماً بأوتادها ودعاماتها وأثافيها، من هذه الظاهرة الاجتماعية في التجاور والائتلاف أيام الربيع والصيف، والابتعاد والاقتران أيام الفصول الأخرى، كانت هذه الظاهرة في الوقوف على الأطلال، والبكاء عليها والحنين إليها واستثارة الذكريات والتهويم في مجالات التعبير الشعوري، وهي ظاهرة اتخذت حيزاً من الشعر الجاهلي خاصة من شعر الغزل"[2].

لقد تفنن الشعراء الجاهليون في المقدمة الطللية وجعلوها افتتاحيات معظم قصائدهم؛ فاتخذ ذلك أشكالاً وأساليب وصور متعددة، "وكادت كثرة الشعر في هذا المجال أن تجعل الناس يعتقدون أن الحديث عن الطلل أصبح مجرد تقليد فني، وهو وإن كان كذلك، يحمل في أعماقه حرارة التجربة التي عاشها الجاهلي، وتجربة الغربة عن الذات جزء منها، وقد يوفق شاعر في التدقيق أو التعبير الفني أكثر من آخر، ولكن المهم بالنسبة إلينا هو حرارة التجربة"[3].

ومما أجمع عليه أساطين النقد والأدب أنّ ثمة خيط رؤيوي يتخلل القصيدة كلها، بمعنى أن المقدمة الطللية لم تكن تنأى عن القصيدة، ولكنها ترتبط بها ارتباطاً عضوياً يشدها مع القصيدة ككل، فهي بناء متكاملٌ متناسق.

---

(١) الرؤى المقنعة، ص ٥٨.
(٢) الوطن في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، وهيب طنوس، ص ٣٠٨، وانظر: ص ١٨٦، ١٨٩، ١٩٩.
(٣) الغربة في الشعر الجاهلي، ص ٢٤٤.

وقد يكون الابتداء بالمقدمة الطللية فعلاً أو حرفاً أو غير ذلك، فإذا كان الغرض من الإخبار الإشعار بزمان ذلك الثبوت، فالمستعمل في هذه الحال هو الفعل، ... لأن الإخبار بالفعل مقتصر على الزمانيات أو ما يقدّر فيه ذلك[1].

ولكن الافتتاح في المقدمة الطللية قد يأخذ الحرف وإنما يؤتى ذلك عند الحقائق الحياتية التقريرية[2]، وعنصر من عناصر التوكيد والاهتمام، وأما الافتتاح بالفعل فكقول لبيد بن ربيعة العامري[3].

عَفَتْ الدِّيارُ محَلُّها فمُقامُها بمنىً تأَبَّدَ غَوْلُها فرجَامُها

وأما الابتداء بالحرف كقول طرفة بن العبد[4]:

لخولةَ أطلالٌ ببرقةِ ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقد يكون الابتداء بأحد أحرف الاستفهام، لأن الاستفهام مُشعر بامتلاء نفس الشاعر به إذ يفيد طلب الإفهام في الغالب.

كقول زهير بن أبي سلمى المُزَني[5]:

أمِنْ أمِّ أوفى دمنةٌ لم تكلّمِ بحومانةِ الدّرّاج فالمتلثّمِ

وهو هنا أخرج الكلام في معرض الشك في هذه الدار أهي لها أم لا؟ ليدلَّ على بُعد العهد والأَمَد.

وفي مقدمة معلقة امرئ القيس التي هي مدار البحث نجده قد افتتحها بفعل الأمر (قفا)، وهي استهلالة تعوَّد الشعراء الجاهليون على الاستفتاح بها حتى استغرقت افتتاحات قصائد كثيرة، كقول زهير بن أبي سلمى[6]:

قِفْ بالدّيار، التي لم يعفُها القِدَمُ بلى وغيَّرها الأرواحُ والدّيَمُ

---

(١) انظر بنية التراث الروحي الاجتماعي في مرثية طليلية، حسين خريوش، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد ٦٨، ص ٨٢، ١٩٩٩.

(٢) انظر بنية التراث الروحي الاجتماعي في مرثية طليلية، حسين خريوش، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد ٦٨، ص ٨٢، ١٩٩٩.

(٣) شرح المعلقات السبع، ص ٧٧.

(٤) شرح المعلقات السبع، ص ٣٨.

(٥) المرجع نفسه، ص ٦٢.

(٦) ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتقديم الأستاذ علي فاعور، ص ١١٣.

ولعلّ حرص الشعراء على التفنن في إجادة الاستهلالة والعناية بها، لما في ذلك من القيمة الفنية والأدبية ولأنها أول ما يقرع السمع، وبها يستدل على ما عند الشاعر من أول وهلة[1].

ولهذا نستطيع القول:

إنّ أول ما يقرع سمع المتلقي ويسبر خياله، هو الجملة الإنشائية التي تتميز -هنا- بالأمر والطلب، من الأنا الشاعر إلى الثنائية المتمثلة بوجود صاحبين اثنين يخاطبهما الشاعر ويأمرهما بالوقوف، وسواء كان الاثنان على الحقيقة أم كانا من محض خيال الشاعر؛ فإن الخطاب للعموم على الرغم من خصوصيته، معتمداً في ذلك على سنن العرب وعادتهم، كما أن لهما دلالتهما العميقة في نفس الشاعر سواءٌ أبصرنا ذلك أم لم نبصر، هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن الابتداء بفعل الأمر له ما يسوغه -في رؤية الشاعر- ولعل ذلك راجع إلى أن أمراً جللاً يستدعي ذلك، ولولا ذلك لما فعل الشاعر ذلك.

إنّ هذا الأسلوب -الاستهلال بفعل الأمر- زيادة في تحقيق الإيحاء بقوة الرغبة من الشاعر، لبث مشاعره وأحاسيسه، ليحقق نغمةً عاطفية تنكشف في الكلمة الثانية بعد فعل الأمر وفي ثنايا القصيدة.

ولعلّ سرَّ الجمال في الأمر المجازي هو أنه ينقل المتلقي من مضمون الكلام اللغوي إلى ما وراءه من لطائف بلاغية، أو يوقفه على الغرض الذي يهدف إليه الشاعر ويترجم أحاسيسه ومشاعره، وهو هنا -بظني- أمرٌ خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى مجازي، هو الاستعطاف والالتماس المتضمن مشاعر الوجع والأسى، وهذا يمكن فهمه من خلال الصورة النفسية للشاعر ومن قرائن الأحوال وسياق الكلام.

يقول مالك بن الريب[2]:

فيا صاحبَيْ رحْلي دنا الموتُ فانزلا برابية إني مقيم لياليا

فقوله: انزلا، فعل أمر خرج عن المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي يفيد الاستعطاف، وبخاصة إذا فهمنا أن الشاعر يعيش غربة مكانية ويعيش ساعة الاحتضار في أرض الغربة.

---

(١) العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،ج١، ص ٢١٨.
(٢) جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، القرشي، تحقيق علي محمد البيجاوي، ج٢، ص ٦٠٧.

كما تنهض الجملة الاستفهامية على علاقة تفاعلية تكرس حالاً من الاتساق بين موقفين اثنين، هما: الوقوف والبكاء، والعلاقة بينهما تتعمق شعورياً على أساس ما تحيل عليه فاعلية كل منهما.

فالوقوف يسوغه الاستعطاف ومشاركة المتألم المتوجع، وعدم تركه يتألم وحده، إذ المشاركة في المواقف الجلل تخفف المصاب، أضف إلى ذلك أن بث الحزن لمن أراد منهم الوقوف، فيه تخفيف كذلك.

أما البكاء فيسوغه ارتهان قلب الشاعر من الحبيب الذي أرّقه وأثار أشجانه.

وهكذا يتحقق للشاعر من وراء هذا الخطاب وهذا الترتيب سرٌّ عميق يقرِّب المعنى المراد، والدلالة البعيدة، في تصعيد البعد العاطفي بطريقة تكشف عن الشعور الحاد للذات الشاعرة.

لنتأمل الآن الجملة التي صاغها الشاعر من حيث مضمُونها، التي تتمحور حول أسباب بكائها: (من ذكرى حبيب ومنزل).

والجملة باستغراقها تكرِّسُ علامتين: زمانية ومكانية، فقوله: (من ذكرى) تكرّس الزمان المنصرم الماضي، وقوله: (ومنزل) تكرس المكان الذي كانت تقطنه الحبيبة، إذن نحن أمام بعدين، بعدٍ زمني وبعدٍ مكاني، وكلاهما يدور حول (الوقوف والبكاء)، والعلاقة بينهما تتعمق ضدياً على أساس ما تحيل إليه فاعلية كل منهما -بالنسبة للشاعر- فالزمن، زمنان: زمنٌ مضى وانقضى وزمن حاضر حامل للذكرى التي طواها الزمن الماضي، والمكان: مكانان وإن كانا واحداً مكان مضى وانقضى ومكان ماثل حامل للذكرى التي طواها الزمان الماضي ولم يبق من المكان إلا الأثر كما لم يبق من الزمان إلا الذكرى، وفي كلٍّ، كان للزمان أثرٌ واضح على المكان.

ثم ينقلنا مباشرةً إلى المكان الذي كانت تسكنه في الماضي محدداً في ذلك موقعه الجغرافي، (بسقط اللّوى بين الدخول فحومل)، و(فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل).

والملحوظ أن الشاعر يوجه عنايته إلى تحديد موقع منزل الحبيب، وهذا واضح من ذكر المواضع التي تحيط به، ولكن ما يلفت الانتباه أن الشاعر في هذا البيت يُضاعف من حيوية الرسم وديمومته ويأتي بعد ذلك البيت السادس ليذكر أن الرسم دارس[1]؛ أي أن

(١) الرؤى المقنعة، ص ١٢٤.

البيت الثاني يؤكد أن المكان لم يُدرس ولم يتغير ولم يمح أثره، على الرغم مما نسجته الرياح عليه من التراب جيئة وذهاباً، لم تمح محواً تاماً، بل لا تزال رسومها ظاهرة وآثارها شاخصة، بينما البيت السادس الذي يقول فيه:

وإنّ شفائي عَبْرةٌ مُهراقةٌ فهل عِنْد رسمٍ دارسٍ من مُعَوِّلِ

يؤكد أن الرسمَ دارسٌ، كما يلحظ في البيت الأول أن الشاعر يبكي ويستبكي ويقف ويستوقف على رسم لم يزل ولم يتغير، ونلحظ -أيضاً- في البيت السادس أن الشاعر يبكي ويهرق الدموع على رسم دُرس وانمحى، أي أن التغير وعدمه كلايهما يسبب الحزن والألم والبكاء.

هنا نعمل على تفسير سيطرة الحزن والحنين والبكاء، لأن أساس المعادلة انبنى على البكاء في كل حال، سواء اندرس المكان أم ثبت.

ترتبط هذه المقدمة (الطللية) ارتباطاً واضحاً بثنائية الماضي والحاضر، كما أنها ترتبط ارتباطاً مكيناً بالمكان، وباستغراقها الشعوري، يتضح أن الماضي لا يخلق توازناً مع الحاضر بل نجد الحاضر يخلق حالاً من التوتر اللائب، كما أن الماضي يثير الحزن والألم والبكاء؛ بمعنى أن الشاعر يمتاح من عاطفة جياشة ورؤية عاطفية للحقيقة (الموت، الحياة/ الثابت، المتغير/ الزوال، الديمومة)، لقد جمعت هذه المقدمة بين لحظات شتى من حياة نفس الشاعر؛ فهي تشي بأن الشاعر يتأرجح بين حالين: رغبته في الحياة وحبه لشهواتها ومتعها، لذا نجد نفسه نزاعة إلى السعادة والإشباع والاستقرار، أما الحال الثانية في شعوره الحاد بتشعب حال الوجود من تغير في الأشخاص والأحداث.

وفي هذا يقول إيليا حاوي: "وحديث الشاعر عن الطلل ينطوي على بعدين جوهريين تتفرع منهما الأبعاد الأخرى، البعد الأول هو رغبته بالحياة وحبه لمتعها، ورغبته في الاستقرار بين أحضانها ... والبعد الثاني يتولد من شعوره بهرب الأشياء وإدبارها السريع أمامه، وحركة التغير في الأشخاص والأحداث ... ففي البعد الثاني تجتمع إذن عوامل الانقراض والهرم والزوال، والعوامل التي تحول معنى الحياة وروضها إلى طلل مقفر، موحش، وتجعله موطن غربة وخراب ..."[1].

(١) امرؤ القيس، شاعر المرأة والطبيعة، إيليا حاوي، ص ٧٣.

وفي سعيه لتوضيح تعامل زهير بن أبي سلمى مع المواد والعلاقات التي ألفت مقطع الأطلال لديه، عقد الدكتور الرباعي[1] مقارنة عميقة بين مقطع الأطلال عند زهير وامرئ القيس، وما يهم الدراسة هو تلك التمظهرات التي تجلّت في المقدمة الطللية عند امرئ القيس.

يقول الرباعي: لقد فصل امرؤ القيس الحبيبة عن المكان -الأرض- وبدا ارتباطه بالحبيبة أقوى من تمسكه بالأرض، لقد وضح هذا تركيزه على ذكراها (قفا نبك من ذكرى حبيب ...) ففي لقائه بالمكان برزت له ذكراها أولاً، وفي فراقه إياه أبدى عدم اهتمامه به لأنه لا يضمها، لقد خبت عاطفته نحوه وأصبح بالنسبة له كأي مكان آخر وأصبح الوقوف فيه لا يشكل أي قيمة (فهل عند رسم دارس من معوّل).

وفيما يخص اهتمامه بالمجتمع، نجده قد اهتم بفئةٍ خاصة من هذا المجتمع هم الأصدقاء والأصحاب (قفا نبك ... وقوفاً صحبي على مطيهم ...) فإذا كان هو وإياهم على وفاق فإنه لا يضار أكان المجتمع سليماً سالماً أم غير ذلك.

لقد كان امرؤ القيس سلبياً إزاء قضايا المجتمع وقد دلّل بكاؤه المتواصل على انحرافه نفسه بقضاياه الفردية، كما دلك على عدم قدرته تجاوز المشكلة إلى العمل النافع.

وفي موقفه المتضاد انعكس في تصويره مظاهر الحياة والموت، كان كل شيء ينتهي عنده بالعدم واليأس، وهذا موقف متضاد من الحياة والوجود، ظل تأثيره قائماً في المعلقة.

ومجمل القول: أن امرئ القيس تؤثر عليه العصبية، فيبكي بكاءً مراً وهو يحاول دائماً استعادة بهجة الأيام لينسى، إلا أنه كمن يهرب من الحياة إلى الخمر.

لقد كان بكاؤه بكاءً متصلاً بعضه ببعض، بكى في لقائه الأطلال وفي فراقه إياها كما بكى لفراق محبوبته، وبكى للقائها أيضاً، ثم ان بكاء حبيبته هو السلاح الذي يؤثر فيه ويصيب منه مقتلاً:

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتل

الأطلال لهذا الشاعر هي (المحنة) التي فشل في تخطيها، وحين تذكر الأطلال عنده تذكر علاقته بحبيبته (فاطمة) لقد فشل في استعادة حبها، لقد ضرب لها أمثلة كثيرة من علاقاته بغيرها ورسم لنفسه كل خطوط البطولة فيها، لكنه كان يوحي بكلامه عن ذلك

---

(١) انظر: الصورة الفنية في النقد الشعري،عبد القادر الرباعي، ص ٢٣٠-٢٣٣.

بكثير من العجز أمام واحدة هي (فاطمة)، انه حاول جاهداً أن يقرع هذا العجز بتصويره لأيام لهوه مع غيرها ... كان هناك ناجحاً، فلماذا يفشل هنا؟...

إنه الانهزام أمام الحب. وقد يكون انهزاماً أمام التآلف مع القبيلة وفي القصيدة ما يشعر بهذا، ففي حديثه للذئب أعلن أن كل طرائقه في الحياة تنتهي بالضياع وعدم التواؤم قال:

كلانا إذا ما نال شيئاً أفاته   ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل

فقصيدة امرئ القيس تمثل -كما اعتقد تفرد الذات وانفصالها عن القبيلة وشعورها بالعزلة إلا من صحْب همها من همهم.

هكذا خلص الرباعي لهذه النتيجة، وهي نتيجة أراها عميقة تضرب بطنبها إلى البنى الداخلية للقصيدة.

لذا نستطيع القول أن هذه المقدمة تمثل تفرد الذات وانشراخها عن عالم القبيلة وشعورها بالعزلة إلا من صحبة همها من همهم، ولقد كرّست المعلقة جهدها لتخطي محنة الانفصال لكنها أخفقت، فوقعت في غربة مزدوجة، غربة بانهزامه أمام المجتمع وغربة بانهزامه أمام ذاته التي بحث عنها في الماضي فلم يجدها.

المقدمة الطللية في المطوّلة:

تذكر كتب التاريخ والأدب أن قصيدة امرئ القيس (المطوّلة) تأتي في المرتبة الثانية بعد معلقته المشهورة، كما أنها من الشعر الذي يمثل طوْر حياة الشاعر الأول قبل مقتل أبيه، وقد رواها الأصمعي والمفضل الضبي وأبو عبيدة، ومما تتميز به طولها وتكاملها الفني، وهي التي تبدأ بقوله:

ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي   وهل يعمن من كان في العصر الخالي

وليست الدراسة بصدد تحليل القصيدة، ولكنها -كما حددت لنفسها موضوع الدراسة- ستقوم بدراسة مقدمتها الطللية، ضمن ورشتها حول محور الاغتراب.

النص[1]:

ألا عِمْ صباحاً أيها الطللُ البالي	**وهل يعمن مَن كان في العُصُر الخالي**
وهل يعِمْنَ إلاّ سعيدٌ مُخلّدٌ	**قليلُ الهموم ما يبيتُ بأوجالِ**
وهل يعمن منْ أحدث عهده	**ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال**
ديارٌ لسَلمْى عافياتٌ بذي الخال	**ألحّ عليها كلٌّ أسْحمَ هطّال**

على خلافٍ مع المقدمات التي بدأ بها (امرئ القيس) قصائده، تبدو الاستهلالة في هذه القصيدة بـ'ألا' وهو حرف يدل على التنبيه إلى أهمية مضمون الجملة بعدها وبيان ما فيها من الأثر، ولهذا تصل إلى رهافها القصوى بهذه الاستهلالة، ذلك أن هذا الحرف يتموسق مع النغمة الحزينة -غالباً- التي تصاحبه، ولهذا اعتاد شعراء المراثي الابتداء به.

قال مالك بن الريب[2]:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة	**بجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا**

إذن، يفتتح الشاعر مطلع قصيدته بهذه الصيغة (ألا عم صباحاً) تحبباً وتقرباً، وعطفاً، ولهذا يدعو له بالنعيم والسلامة من الآفات.

لكن، ما يلفت الانتباه أن الطلل الذي يدعو له بالسلامة والعافية، طللٌ بالٍ مندرس.

والسؤال: كيف يتواءم هذا مع منطق الحقيقة الجوهرية؟ أو المنطق الفيزيائي للوجود؟

لقد نسجت القصيدة -منذ البدء- خيوطها الرؤيوية من صيغ يقينية قطعية تؤكد يقيناً بائساً، وفعلاً إشارياً على انقطاع الأمل، وعدم الرجاء، وبتر النفع.

(هل يعمن من كان في العُصُر الخالي ...)، (هل يعمن إلا سعيد مخلد ...)، (هل يعمن من كان أحدث عهده...).

إن جوهر الجمل الاستفهامية ليس الاستفهام، بمعنى أن الاستفهام -هنا- قد خرج عن معناه الحقيقي وهو طلب العلم بشيءٍ لم يكن معلوماً من قبل، إلى معنى مجازي يتضمن الاخبار والتقرير منضافاً له معاني التمني والنفي والتشويق وإثارة الانتباه

---

(١) ديوان امرئ القيس؛ ضبط وتصحيح مصطفى عبد الشافي، ص ١٢٢.
(٢) جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق علي محمد النجاوي، ج٢، ص ٦٠٧.

والاستعطاف والتوجع والأسى. فالشاعر في الواقع يقول: "لست أرتجي من الطلل نعيماً بعد هذا الخراب".

ولعلّ امرئ القيس يبدأ من حتمية لا مفرّ منها، ليقول: لا التمني ولا الدعاء ولا الأمل يجدي، إذا كانت النهاية حتمية الخراب، وبصورة أعمق، لم يستطع أن يخلق حالاً من التصالح أو التوازن يسمح بتجاوز التوتر، أو توازن الانفعال الرؤيوي.

هكذا تشكل المقدمة محورين لتناميها: محور اللحظة الحاضرة، وما فيها من توتر لائب، ومحور تقادم الزمن وما فيه من تأثير مأساوي، وتنمو حول هذين المحورين منمية كلاً منهما إلى صورة متكاملة تؤكد الدلالة النهائية لصورةٍ تجسد الإدراك العميق لحتمية بُعد الشقة بين اللحظة الحاضرة، وما تحمله من أحمال سوداوية يائسة مطبقة، وبين تأثير تقادم الزمن الذي فعل فعلته؛ فلم يَعُد ممكناً بعث الحيوية النابضة بالقوة والعنوان والشباب.

ولهذا نجد الجمل الثلاثة قد عبرت عن ذلك تعبيراً جلياً: إذ يقول على التوالي: لا يمكن أن تنعم بعد الأفول والذهاب والتغيّر، ولا يمكن أن تنعُم بعد أن لم يبق إلا ما يوجب الهموم، ولا يمكن أن تنعم بعد تقادم الزمن المغير لرسومك، إذ درست وتعفّت.

وبهذا، نستطيع القول: أن الشاعر لم يستطع أن يقيم توازناً أو تآلفاً مع الماضي، ذلك لأن الحاضر يشكل قلقاً لائباً جسَّده توتر الماضي.

ومن القصائد التي تجسد الوقوف على الطلل، قصيدته التي قالها في أنقرة قبل أن يموت(١):

لِمَنْ طللٌ دأثرٌ آيُهُ ... تقادَمَ في سالف الأَجْرُسِ

تُنْكِرُه العينُ من حادثٍ ... ويعرفُهُ شغفُ الأنفُسِ

فإمّا تَرَيْني بي عُرَّةٌ ... كأني نكيبٌ مِنَ النّقْرُسِ

وصيّرَني القُرْحُ في جُبَّةٍ ... تُخالُ لَبيساً ولَمْ تُلْبَسِ

ترى أثَرَ القُرْحِ في جلدِهِ ... كنَقْشِ الخواتمِ في الجرْجِسِ

تنهض دراسة هذه القصيدة من مستوى محاولة النفاذ إلى ذلك التشابك من البناء في أبعاده المكانية والزمانية حول محور رئيس أساسي هو التغير وعلاقته بالذات الشاعرة،

---

(١) ديوان امرئ القيس، ص ٨٩-٩٠.

إذ لا يمكن أن يكون ذلك البناء مرسوماً خارج حدودها بل إن أعمال الفن بالإضافة إلى كل نتاج العقل تعبر عن الخبرة وتنظمها جمالياً ورمزياً وفكرياً ثم تنقل هذه التنظيمات إلى الآخرين، ومن هنا تبين الإطار السيكولوجي للتطور الاجتماعي"[١]، وهذا يعني أن الشعر يكسب مادة الحياة الاجتماعية شكلاً ذاتياً خاصاً، ويترتب على هذا تفريد العلاقات ورسم الشاعر صورة قصديته على نحو لا تتلاءم فيه مع رسوم غيره"[٢].

ولعل أول ما يفجؤنا في القصيدة استهلالتها، إذ ما انفك الشعراء الجاهليون وغيرهم بافتتاح قصائدهم بسؤال لا يخرج عن فلسفة ورؤية عميقة تنصبُّ -في الأغلب- على تشابك أبعاد المكان بأبعاد الزمان متمحور على محور أساسي هو التغير وانقلاب الحال، أو، قل: تنصبُّ -في الأغلب- على أصداح الموت والفناء.

إن إدراك الشاعر لهول المصاب، وأثره كان وراء هذه العناية اللغوية (الاستهلال بهذا السؤال)، (عنصرُ من عناصر رثاء الذات) فالكلمات كما يقول الجرجاني: "تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس"[٣].

ولعلّ المناسبة التاريخية التي كانت وراء هذا الإبداع تضيء جانباً مهماً في فهمنا لظاهرة الوقوف على الأطلال، لقد قال امرئ القيس قصيدته هذه وهو في أنقرة بعيداً عن أهله وعشيرته ودياره لاسترداد ملك أبيه لقد أصيب في أنقرة بمرض عضال، اختلفت الروايات في تحديد سببه، ومهما يكن من أمر، فإن هذا الكلام يفضي بنا إلى القول: أن الوقوف ها هنا لم يكن وقوفاً تقليدياً، كما أن القصيدة ليست مجرد شكل رمزي تقام فيه أنماط المشاعر كي نتأملها، بل هي صورة متحركة للحياة، تحرك فينا قوى الإدراك لفهم أبعاد المكان والزمان، لفهم أبعاد الحياة أو قل: لفهم أبعاد التجربة وما تحمله من تفتت وتهاوٍ تولدها فاعلية الزمن من حيث هي للتغيير.

لقد كان امرؤ القيس "بصدد محاولة لفهم علاقات المكان والزمان؛ الطلل وسالف الأحرس"[٤]. يؤيد هذا صيغة السؤال وطبيعته

(لمـــن طلـــل داثـــر آيُـــهُ تقـــادم في ســـالف الأحـــرس).

(١) التطور في الفنون، توماس مونرو، ترجمة محمد علي أبو درة ورفاقه، ج١، ص ٤١٦.
(٢) الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ٢٣٠.
(٣) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، ص ٤٩، القاهرة، ١٩٨٤.
(٤) الكلمات والأشياء، حسن البنا عز الدين، ص ١٦٢.

إنه السؤال الحائر الضال، سؤال يطرحه على نفسه بدهشة كبيرة، وهو في حقيقته وجوهره استيقاف الذات لصاحبها كي تعي هذا الحدث بمظاهره المختلفة، لكنه سؤال خبير، إذ ينبجس من نفس عالمة خبيرة بحقيقته وجوهره.

والبيت في جوهره يكرّس تشابك أبعاد المكان وأبعاد الزمان، في محور التغير، لقد تقادم سالف الدهر على هذا الطلل، فلم يَعُدْ يعرف ولم تَعُد تُعرف علاماته، لقد بدا ممحوةً أعلامه.

وتتألق رهاف الرؤية إذا قرأنا البيت الثاني، الذي يكشف عن خصوصية لهذا الطلل:

(وتنكره العيْنُ من حادث ويعرفُهُ شغفُ الأنفسِ)

إنّه طلل تنكره العين وتعرفه النفس، والسؤال: لماذا تعرفه النفس؟ ولماذا تنكره العين؟ ولعل الإجابة تكمن في أنه ينبجس من نفس تعرف حقيقته وجوهره، وهذا يعني أن ثمة حميمة بين الطلل والشاعر، لذلك فهو يقول: إذا أنكرته العين عرفته النفس، إذ هو إلى النفس أقرب أو هو هي (على علاقة التماهي به).

فالشاعر هنا يربط بين الطلل ونفسه (في رثاء ذاته) لذلك نجده قد نقل ضمير الغيبة في قوله: (تنكره، يعرفه) إلى ضمير الأنا (تريني، كأني، وصيّرني)، ثم يعود إلى ضمير الغيبة ليختم بها قصيدته في قوله: (جلده).

إذن، الشاعر هو الطلل الذي يتحدث عنه، ولكن السؤال هنا لماذا يسأل لمن طلل؟ والجواب يتجلى من فهمنا لأسلوب الالتفات الذي هو أحد المعالم البارزة في لغة المغتربين، يتفننون به لذكر موطنه القديم وموقعه الجديد الحاضر، وهو إلحاح نفسي يحمل قسوة الحاضر.

ففي غمرة الواقع (المتغير، المدمر، المهلك) ينبجس خيط رؤيوي يوحي بتحول (المكان/ الطلل/ الشاعر إلى معالم تنكرها العين، ولكن لا يمكن أن تنكر الأنفس الشغوفة، لأنها ستبقى معالم بارزة وإن أكل عليها الدهر وشرب ولكن ستبقى للأنفس الشغوفة بمعرفتها. وهنا يتجلى لنا الإحساس بالتحول إلى طلل يكتسب صفة الخلود لمن يأتي بعده، ولهذا لا مشاحة في أنه يذكر نقش الخواتم في الجرجس/ الصحائف.

وهذا -بالطبع- يقودنا إلى حقيقة جوهرية في علم النفس، وهي نظرية التعويض، إذ يعوض الشاعر ما يعتمل في نفسه من الإحساس بالغربة وقرب المنيّة، برثاءٍ يكرِّس الحياة والخلود.

وتتنامى وطأة الغربة وتشتد أوارها على الشاعر امرئ القيس، حيث أيقن بقرب الأجل، ولقد كانت أشد مرارة وحرقة على نفسه ساعة أيقن أن سيموت في بلاد الغربة.

ولعل أكثر ما تهتز المشاعر خوفاً وألماً وتعتصر النفس وتتمزق عندما يشعر المرء أن المنية حلّت في بلاد الغربة.

لقد عاش امرؤ القيس مرارة الغربة، عاش تجربتها وقاسى ألمها ولكنها كانت أشد وطأة على نفسه حين أحس بقرب أجله بعيداً عن أهله ووطنه وأحبته.

ولا شك أن المتأمل في قصيدته (أجارتنا) يشعر بأن نبضاتٍ قويةً حيةً لمشاعر إنسانية تتدفق وتنبعث رقراقة، وهذا واضح جليّ من الألفاظ التي تعبر تعبيراً صادقاً جياشاً لمعالم الاغتراب والتألم والأسى، وتبدو أعراض التمزق النفسي فيها حين أحس بقرب أجله في ذلك المكان النائي عن أهله ووطنه يقول[1]:

أجارتَنا إنّ الخُطوبَ تنوبُ ... وإني مُقيمٌ ما أقامَ عسيبُ

أجارتنا إنّا غريبان هَهُنا ... وكل غريب للغريب نسيبُ

فإنْ تصلينا فالقرابةُ بيْننا ... وإن تصْرمينا فالقريب غريبُ

أجرتنا ما فاتَ ليس يؤوبُ ... وما هو آت في الزّمان قريبُ

وليس غريباً من تناءت ديارُهُ ... ولكنّ مَنْ وارى التراب غريبُ

تبدأ القصيدة بأداة النداء (الهمزة) التي ينادى بها القريب، وهي هنا ليست اعتباطية أو خالية من منطق داخلي، بل علامة تكرِّس إيحاءات الأسى والحزن والألم، ويؤسس بُعدها الإشاري لإيحاءات التوجع، أنَّ المنادى امرأةٌ ماتت وستوارى في التراب عن قريب أو أنها قد توارت في التراب.

وتزداد حدّة التوتر لدى الشاعر عند تيقنه بأنه سيوارى مثلها، ولهذا يستخدم لفظة غنية بطاقاتها الانفعالية، ثرية بكثافتها الشعورية (جارتنا).

(١) ديوان امرئ القيس، ص ٤٩.

يقول محمد غنيمي هلال: "إن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية"[١]؛ "فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة"[٢].

"وتشكيل اللغة الجديدة يتأتى للشاعر حين يتناول الألفاظ ثم يديرها في نفسه، حتى إذا ما تلاءمت مع تجربته الذاتية، يعيد ترتيبها، ووضعها في سياق خاص به، وإذا المفردات من خلال سياقها ذاتُ معان جديدة، تقول لنا ما لا تقوله وهي في وضعها الطبيعي، إذ إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة"[٣].

فـ"جارتنا" في هذا السياق تكرّس الإحساس الحاد بالموت، كما تعمق الشعور بالغربة اللائبة، إذ يعوض جيرتها بأهله ووطنه الذين افتقدهما ونأى عنهما، وتتعمق فاعلية التشبث والتمسك بها من خلال تكرار الاسم (جارتنا) في أكثر أبيات القصيدة أي مع كل نفس ودفقة شعورية، هذا نوع من أنواع المؤانسة، إذ يجد بذكرها أنساً، وترويحاً للذات القلقة المتوترة وتظهر هذه المؤانسة بشكلٍ جلي من خلال استخدامه لضمير الجمع (نا) في (جارتنا) بدل (جارتي) لكي يخلق توازناً يعيد للذات المتوترة أنسها في أحلك وأقسى اللحظات.

لكنّه يعود مرة أخرى ليصرّ على أنّ الغربة وجع لائب، لا يحسُّ به إلا صاحبه، لذا نجده يقول في الشطر الثاني من البيت الأول: (إني مقيم ما أقام عسيب) وهذه علامة دالة على غربته الحادة، كما أنها علامة على ظهور نفي الوجود الإنساني من خلال الشعور الحاد بالوحشة والغربة وطول المقام، لذا، قايسه بمقام الجبل (عسيب) فهو واحد أوحد وحيد ذو مقام طويل.

إن الكثافة الشعورية لفعل الغربة تتنامى في البيت الثاني، ذلك عندما يؤكدها بلفظها، وعندما يتعمق عطش الانس في خلجات ذاته، فقوله: (كلٌ غريب للغريب نسيب) شاهد على تدفق الحال الشعورية بعمق الأسى والألم والتوجع، فهو يتمسك بها، ويصرّ على أن يجعلها بمثابة النسب الذي يجمع بين المتباعدين.

---

(١) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال ، ص ٤١٥.
(٢) لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الوراقي، ص ٦٣.
(٣) بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ص ١٢٩.

إن دلالة النسب هنا لا تحمل بعداً إيجابياً، وإنما تحمل بعداً سلبياً يتناسب مع عمق الإحساس بالموت المتحقق، وعمق الإحساس بالغربة.

وإذا كان الاسم (جارتنا) سيظهر مرةً أخرى في النص، وذلك في البيت الرابع فإنّ دلالته دلالة الموت المتحقق ولكن في بعده الشمولي، إذ يندرج هذا على كلّ حال، ولعل في ذكر هذا البيت -كحكمة، تتضمن معنى الشمول والعموم- تأنيس للنفس وتخفيف من حدّة ألمها.

إنّ بناء هذه القصيدة يمكن أن يكون بناءً نموذجياً تتمرأى فيه رؤية الإنسان للحياة ونقيضها الموت، لقد عبّر الشاعر عبر رؤية عميقة ما يكتنه أعماق الإنسان حيال إحساسه بالموت، لذلك نجده يطرح القضية -في ختام القصيدة- على وجه العموم.

ليس غريباً من تناءت ديارُه ولكنْ من وارى التراب غريبُ

فغريبُ اللّحد والكفن، هو الغريب بحق.

هكذا تبلغ رؤيا القصيدة ذروة مأساويتها، فتكشف تجربة الاغتراب وحقيقته الجوهرية لدى امرئ القيس.

٣-ب-٢ الاغتراب في رائية امرئ القيس 'سمالك شوق بعدما كان أقصرا'

إن غاية ما تطمح إليه هذه القراءة لهذه القصيدة هو أن تضيء ملامح الاغتراب عند الشاعر من خلال ما رسمته تمظهرات البنية، وإمكانياتها النصية، والملابسات اللغوية التي تستحوذ على بنية النص، كونها متزامنة مع المعنى الظاهري، وهي إذ تفعل ذلك تكرِّس جهدها لرصد معطيات الاتساق في النص على ضوء مرجعياته من الدوال التي يدلف بها المشهد اللغوي.

- **حول القصيدة**

لهذه القصيدة حدث تاريخي، يدلّ على ذلك ما جاء عن الرواة من أنه قالها وهو متوجه إلى قيصر ملك الروم بصحبة عمرو بن قميئة الشاعر، مستنجداً به على رد ملكه إليه والانتقام من بني أسد، ويدلُّ على ذلك مجموعة من الأبيات في ثنايا القصيدة.

مثل قوله:

ولو شاء كان الغزوُ من أرض حميرِ ولكنّه عمْداً إلى الرُّوم انفَرا

بكى صاحبي لمّا رأى الدّرْب دونه وأيقن أنّا لاحقان بقيْصرا

فقلـــت لـــــه لا تبــك عينــك إنمـــا نحـــاول ملكـــاً أو نمـــوت فنعـــذرا

تنهض القصيدة على علامات تتفاعل معا، لتكرِّس حالاً من الشعور بالقلق والاغتراب وهي بهذا، تبدأ بداية مفعمة بالشوق والحنين والتوق إلى أرض الوطن والأهل، يقول[1]:

سما لـك شـوقٌ بعدمـا كـان أقصـرا وحلّـت سُـلْيمى بطـنَ قـوٍّ فعرعـرا

كنانيـةٌ بـانت وفي الصـدْر ودّهـا مجـاورةٌ غسـانَ والحـي يعمـرا

بعيـني ظعـنُ الحـي لّمـا تحمّلـوا لـدى جـانب الأفـلاج مـن جنـب قيمـرا

تبلور الأبيات الثلاثة الأولى الانفصال الفيزيائي المكاني بين الشاعر والحبيبة بأبعادها الدلالية، ومرور طيفها على قلبه ليستثير نوازع الشوق والهوى في نفسه، بعد ما كان تاركه ومقصراً عنه لقربه منها.

ولعلّ في استخدام الشاعر للفعل (سما) ما يتساوق مع شدة الانفعال الوجداني الذي حلّ به إثر عبور الطيف، على أساس ما يحيل عليه فاعلية الفعل، فالسمو يسوغ، العلو والرفعة والسيطرة والغلبة، بمعنى أن نوازع الشوق والحب والهوى غلبته وذهبت به كل مذهب.

ومن اللافت -أيضاً- أن الشاعر جعل المخاطبة لغيره مع أنه هو المخاطب، ففي قوله: (سما لك أو بك) ما يشعرنا بأنه يخاطب إنساناً آخر مع أنه يخاطب نفسه، ولعلّ في ذلك ترجمة لتحول الانفصال المكاني إلى انفصال ذاتي ووجودي، إذ تسيطر على الشاعر هيمنة الغربة وقساوته والحنين وأشواقه، لذلك نجد الأبيات الثلاثة الأولى تفيض بالألفاظ الدالة على البُعد والغربة فقوله: (كنانية) يدل على أنها من مُضر، ومُضر مجاورة لغسان، وغسان من اليمن وهذا دليل واضح لشدّة البعد والاجتماع بها.

وقوله: (بانت)؛ أي بَعُدَت أو ذهبت وانقطعت عنه.

وقوله: (ظعنُ)؛ أي رحلت، ونأت.

وقوله: (تحمّلوا)؛ أي رحلوا وابتعدوا.

وقوله: (بعيني)؛ أي أرمُقهم وأتابعهم بنظري، وهذا دليل حزن لفراقهم.

(١) ديون امرئ القيس، ص ٥٩-٦٧.

إذن، الألفاظ التي جمعها في الأبيات الثلاثة تدل على الفراق والبعد والغربة إضافة إلى الشوق الحاد والحنين اللائب، لكن صدره ممتلئ بحبهم عامر بطيف خيالهم. ثم ينتقل بعد ذلك ليصف الظاعنين، يقول:

فشبهتمْ في الآل لّما تكمّشوا حدائقَ دَوْمٍ أو سفينا مُقيِّرا
أو الُمكْرعات من نخيل ابن يامن دُوينَ الصفا اللائي يلينَ المُشقّرا
سَوامق جبّارٍ أثيثٍ فُروعُهُ وَعَالَيْن قِنْواناً من اليُسْر أحمرا
حَمَتْهُ بَنُو الرّبْداءِ من آل يامن بأسيافهم حتى أقرَّ وأوْقرا
وأرْضِي بنو الربْداء واعتمّ زهرُهُ وأكمامهُ حتى إذا ما تهصّرا
أطافتْ به جَيْلانُ عندَ قطاعه تَّردّدُ فيه العينُ حتى تحيّرا

تمور هذه الشريحة بثلة من التشبيهات السطحية بظاهرها، العميقة بمعناها ودلالاتها، إذ هي تشبيهات تتلاقّح فيما بينها لتشكل نسيجاً متكاملاً تفصح عن رؤيا جوهرية تتناغم مع الانفعالات التي تعتلج بها نفسه.

لقد شبه الظاعنين بحدائق الدوْم الكثيفة الممتلئة، وشبههم بالسفن المطلي (بالقار) السائر في السراب، وشبههم بالنخيل الباسقات المُكَرعات بالماء ... الخ.

وتكتمل الصورة عندما يحيطها بإطار من الدعة والمنعة والقوة والأمان وهذه بمجموعها تشكل بنيان خيرها وثمرها، إذ هي محاطة بكل أنواع القوة والمنعة، حفاظاً على ثمرها وخيرها الكثير، (لقد حموها بأسيافهم حتى أقرَّ وأوقِرا). واكتنفوها وأحاطوا بها حتى لا يذهب خيرها لغيرهم.

تتنامى هذه التشبيهات -في سياق تصوري- وتتطور ضمن محور الضعف والقوة، فالنص باستغراقه ينبثق من فيض القوة والمنعة التي حافظت على الخير الكبير حتى أصبح يانعاً دانية قطافه.

فالشاعر -بهذه الصورة- ينهض على علامتين تتفاعلان معاً في سياق علاقة تضادية، علامة تكرِّس الرحيل والأفول والذهاب والانفصال، وعلامة تكرِّس القوة الخالصة، وما بين العلامتين هو أن الأولى تمثل واقعاً معيشاً والثانية تمثل نزعات نفسية تعتمل دواخله، بمعنى أن العلامة الثانية تفتقر إليها نفسه لكنها تتوق إليها وتشرئب. وإلا لما سيطر على الشريحة الثانية مجموعة من الصور التي تشكل بنيان القوة والمنعة على الرغم من أنه يصف ظُعناً تحمّلت (رحلت وأفلت)، إذ ما علاقة المشبه به بالمشبه لولا

وجود التوتر النابع من المفارقة الحادة التي تملأ نفس الشاعر، من الافتقار لأسباب القوة والمنعة لاسترداد ملك أبيه. لقد ذهب ملك أبيه، وذهب الشاعر مغترباً لاسترداده وإعادته لنفسه وإعادته لسابق عهده محاطاً بالمنعة والقوة.

ثم تأتي الشريحة الثالثة التي يصف بها صبابته بالطيب والنعمة ولعلّها تشكل توازناً مضاداً للواقع الحاضر:

كأنّ دُمى سُقف على ظهر مَرْمر كسا مزبدَ السّاجوم وشْياً مصوراً
غرائر في كِن وصوْن ونعمة ويُحَلِّين ياقوتاً وشذراً مُفَغِّرا
وريحَ سنا في حقه حميريّةٌ تُخصُّ بمفروك من المسك أذْفرا
وباناً وألْوياً من الهند ذاكياً ورنداً ولبنى والكباءَ والمُقَتّرا
عِلِقْنَ برَهن من الحبيب به أدعتْ سُلَيْمى فأمسى حَبْلها قد تبتّرا
وكان لها في سالف الدهر خُلّةٌ يُسارقُ بالطّرف الخباء المِستّرا
إذا نالَ منها نظرةً ريع قَلْبهُ كما ذعرت كأس الصبوح المخمرا
نزيفُ إذا قامتْ لوجه تمايلتْ تُراشي الفؤاد الرخص إلا تحترا
أأسماء أمْسى ودُّها قد تغيّرا سنبدلُ إن أبدلت بالودِّ آخرا
ألا هل أتاها والحوادث جَمّةٌ بأن امرأ القيس بن تملك بيْقرا

أيْسر النظر يدلُّنا أنّ في استرجاع الذكريات ما يعيد للنفس توازنها بعد معانات القلق والغربة والبعد عن الأهل والوطن، بيْد أن ذلك لم يدم على طول الشريحة، إذ سرعان ما تنبثق حركة مضادة تشكل أزمة الانفصال؛ ففي قوله: (سنبدل إن أبدلت بالودِّ آخرا) ما يكرِّس فاعلية الانفصال، لأنها إن فعلت ذلك ومالت بودِّها لغيره، كان جزاؤها من جنس عملها وتصرفها معه ... إذن سيبدل بودِّها ودّاً آخر لمعشوقة سواها.

ويعمق الفعل (سنبدلُ) بحركيته وحدته انفصالاً وتحولاً واضحاً، ولعلّ في ذلك إشارة إلى قبيلته وعشيرته -فيما أرى- ولعلها أيضاً- نوع من لهجة الاعتذار في طلب العوْن من غير أهله لاسترداد ملكهِ الذي ضاع بمقتل أبيه الملك، ولهذا نجده يفجؤنا بهذا البيت الذي يكرّس حالاً من الافتراق مع سلمى، وانتقالاً مباشراً إلى الحديث عن أسماء

أأسماء أمْسى ودُّها قد تغيّرا سنبدلُ إن أبدلت بالودِّ آخرا

وأيْسر المنطق أن نتذكر أن ما يقوله هنا، إنما يقوله عند خروجه إلى قيصر، ومفارقته أهله ودياره.

وفي الشريحة الرابعة يتنامى زخمُ تجربة الاغتراب وتذكر الأهل وما هو عليه من سفر وبعد الشقة بينه وبين أهله.

تذكرتُ أهلي الصالحين وقد أتت ... على خملي خُوصُ الرِّكابِ وأوجرا
فلمّا بَدتْ حوْرانُ والآلُ دونها ... نظرتَ فلم تنظرْ بعينيك منظرا
تقطّع أسبابُ اللُّبابة والهوى ... عشيّةَ جاوزنا حماةَ وشيْزرا
بسيْرٍ يضجُّ العوْدُ منه يمنُّه ... أخو الجَهد لا يلْوي عليّ تعذّرا
ولم يُنسني ما قَدْ لَقيتُ ظعائِناً ... وخمْلاً لها كالقرِّ يوماً مُخدّرا
كأثل من الاغراض من دون بيْشة ... ودُون الغُميم عامدات بغضورا

تشكل الشريحة نسيجاً من نوازع الشوق والحنين؛ فالشاعر يفيض بحدّة انفعال الفظاعة التي ولّدتها مرارة المصاب الذي حلّ به، وقسوة الغربة التي كادت تردّه عن قصده شُغلاً بما فيه من الشدّة والعناء، وأيْسرُ النظر يدلنا أنّ امرأ القيس مهموم مستوحش منفرد غريب، بيْد أن هذه الغربة والفظاعة والوحدة، لم تجعله يتذكر من أهله إلا من خصهم بالصلاح، وكأني به يستثني من تبرءوا منه.

والشريحة تنبض بالقلق الحاد، إذ تُصعّدُ من ألم الفاجعة الفردية والشعور بالغربة والوحشة، فاقدة الأمل حتى قبل الوصول للمبتغى.

فالتشكيل لصيغ المنطوق، ومرجعيات الدوال التي يجهر بها المشهد اللغوي، يؤشر على انكشاف الصورة النفسية التي تختلج دواخله:

فلمّا بدت حوْران والآل دونها ... نظرتَ فلمْ تنظرْ بعينك منْظرا

إذْ تومئ جملة (فلمّا بدت حوْران) بأملٍ مرجو، لكنّ الأمر لم يبق على حاله بل نجد المنظر أو المشهد قد غطاه السراب (الآل) فالرؤية غير واضحة أو هي صورة تنبئ عن ظمآن يركض وراء سرابٍ يحسبه الظمآن ماءً، لذلك بدت له حوْرانُ والآل (السّراب) دونها، فلم يُسَرْ بمنظر، إمّا لحقارته -في نظره- أو لعدم وضوح الرؤية، وهذا دليل جليٌّ على ما يعتمل نفسه، فالكلمات كما يقول الجرجاني: "تقتفي في نظمها آثار المعاني،

وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس"[1] ونضيف أن ما يعتمل في النفس وما يعتلج القلب لا بُدَّ أن يؤثر على منطوق الكلام.

وهكذا يتحقق لنا من وراء هذا التشكيل، سرٌّ عميق يقرِّب المعنى المراد والدلالة البعيدة، إذْ الأغلب أن تحتل الفاعلية النفسية ما يجهر به المشهد اللغوي.

ومما يزيد من ازدحام صورة الغربة، ويضفي لوناً عاطفياً حادّاً هو تكرار صور التذكر وعدم النسيان، حتى في أحلك الظروف، وأقسى الأوقات؛ فالشاعر بتكراره لعدم النسيان في مواطن الوحشة والغربة والوحدة، يعطي الصورة حقها كاملاً، ويفيض فيها بما يجب أن يكون، فضلاً عن الجماليات الفنية التي تدلف منها:

ولم ينسني ما قد لقيتُ ظعائنا وخَمْلاً لها كالقرِّ يوماً مُخدَّرا

وهذا قولُ يذكرني بقول الشاعر -ولعلّه- امتاحه من امرئ القيس:

ولقد ذكرت والرماح نواهلٌ مني وبيض الهند تقطر من دمي

- **لوحة الناقة:**

فدعْ ذا وسلِّ الهمَّ عنْكَ بجسرةٍ ذمُول إذا صام النّهار وهجّرا
تقطِّعُ غيطاناً مُتونها إذا أظهرت تُكسى مُلاءً منشّرا
بعيدة بين المنكبين كأنها ترى عند مجرى الضفر هراً مشجّرا
تطايَرَ ظِرّان الحصى بمناسمٍ صلاب العُجمى مثْلومها غيرُ أمعرا
كأنّ الحصى من خلْفها وأمامها إذا نجلَتْهُ رجْلها حذْفَ أعْسرا
كأنّ صليلَ المَرْوحين تشدُّه صليلَ زيوف يُنْتقدنَ بعَبْقرا
عليها فتىً لم تعرف الأَرض مثله أبَرّ بميثاق وأوفى وأصبرا
هو المنزلُ الألاف من جوِّ ناعظٍ بني أسَدٍ حزناً من الأرض أوْعَرَا
ولو شاء كان الغزو من أرض حميرِ ولكنّه عمْداً إلى الرُّوم أنْفَرا

يحدثنا (كمال أبو ديب) عن التجليات الرمزية للناقة في الشعر الجاهلي فيقول: "... الناقةُ وجودٌ رمزيٌ يشكل صيغة فنية لحل التناقض الداخلي الذي يسود عالم الشاعر،

---

(١) دلائل الإعجاز، ص ٤٩.

والتجسيد القوي المضادة للتفتت والتغير والبلاء والانفصام، فهي باستمرار حضور باهر في تكوينها الجسدي وفي خصائصها الروحية والنفسية، حضور يعارض حس الغياب الذي يطغى على التجربة الإنسانية بتأثير فاعلية الزمن التغيرية المدمرة، وهي حضور جسدي موحد بحضور الشاعر مضاد لغياب الحبيبة أولاً، ولغياب الراحلين جميعاً ثابتاً، وهي باستمرار رمز للقوة والمنعة والصلابة في عالم هش متكسر متفتت، وهي استمرار رمز للثبات والانتصاب الضخم الراسخ في عالم أكثر ما يميز التغير والتلاشي في الزمن، وهي باستمرار موحد بالشاعر، في وجوده الفيزيائي، وفي انفعالاته، وفي غرض وجوده وغايته. الناقة تبلغ به مأربه، وتستجيب بتعاطف لحثه، وتتحمل المشقات من أجله، وتظل أبداً رفيق رحلته وبحثه، ...، وهي رفيق وحدته في عالم تنفصم فيه المرأة عنه وتمضي ويمضي الأهل والصحب، ... وهي الذات الأخرى: ذات البقاء والثبات والديمومة والمنعة التي تسند الذات الأولى (الشاعر) وتمنعها من السقوط الفعلي والاندثار في غمرة الانهيار والتفتت، إنها إبداع لا وعيه، المحتشد بشهوة البقاء لرموز باقية تمنع النفس من الزوال وهي ضمانة الوجود، لذلك، فهي (على مستوى لا واع تماما!) لا يمكن أن تتعرض للسقوط، وهي تنقذ دائماً من الوقوع عرضة لما يتعرض له هو الذات الأولى، لأن مجرد تعرضها قد يصدع حصن الوجود المنيع ويهدده بغناءٍ كلي، ولذلك فإنها تسربل بالحنايا يحميها ويذاد عنها، يدفنه في العمق الصلب الصامد فيما تنال سهام الزمن والموت على الشاعر، إنه القشرة التي تحمي المقدس، إنه الدرع الواقية لها، لأنه في الواقع وقاؤه ودرعه ... لذلك بالضبط تنفجر صورة الناقة في المفصل الوجودي من بنية القصيدة حيث يبدو الانهيار شبه كامل وتبلغ الزوالية درجتها القصوى...[1].

ولعلّ ما ذكر أبو ديب يفيدنا كثيراً في تجلية هذه الشريحة، ففي غمرة الرحيل والاضمحلال وانتقال الظعائن في غيابة المكان، إلى حيث لا يدري، ينتقل مباشرةً لوصف الناقة، إذ تنتصب (ناقته) رمزاً سامقاً للحيوية والنشاط والحركة، وتجسيداً مطلقاً للصلابة؛ فهي منذ البدء (ذمولٌ) سريعة إذا صام النهارُ واشتد حرّه، تقطع السهل والوعر، وهي بعيدة المنكبين (واسعة الصدر متباعدة ما بين العضدين) متانةً وكمالاً لخلقها.

كل ذلك صورة حية للثبات والمنعة والقوة والصلابة، وهي في الوقت نفسه حركة دائبة متفجرة (ترى عند مجرى الضَّفر هرّاً مشجراً) ومن حركتها ونشاطها ونفورها وسرعة سيْرها وشدّة خلقها وصلابة جلدها، تفرّق الحصى إلى كل جهة.

---

(١) الرؤى المقنعة، ص ٤٠٠-٤٠١، بتصرف.

وتكتمل الصورة وتتعمق في أهمِّ بُعْدٍ لها، عند معرفة مـن عليـها؛ (فعليـها فتـىً لم تحمل الأرض مثله). وهنا تبرز صورة البطل الفرد الذي لا بطل إلا هو، ولتفرده "يصبح هو الفتى بهذه الصيغة المطلقة تماماً كما أصبحت هي الناقة بهذه الصورة المطلقة"[1].

على ذلك، فالنص يتعمق دلالة عظيمة على أساس ما تحيل عليـه فاعليـة مفـهوم الفتوة، يتضمن جميع الخصال السامقة، وهي خصـال بتوحُّدهـا وتماهيـها تجمعـها صـورة الناقة الفريدة التي تحمل هذا الفتى، وهي -أيضاً- خصال ينبغـي أن تبلـغ حـدّ الإفـراط والإطلاق.

ولهذا فإن الفتى عند العربي هو الذي تجتمـع فيـه مثالب الإقـدام وسـداد الـرأي والبأس والقوة والصلابة والمروءة.

يقول طرفة بن العبد[2]:

إذا القوم قـالوا مَنْ فتـىً قلـت إنـني ... عنيـتُ فلـم أكسـلْ ولم أتبلّـدِ

ويقول تأبط شراً وذُكر أنه لخلف الأحمر[3]:

وفتـوٍ هَجَّـروا ثـمّ أسـروْا ... ليْلَـهم حتّـى إذا انجـاب حَلُّـوا

"فالناقة بهذا رمز التوحد في مقابل الانفصام ... ورمز الثبات والديمومـة في مقـابل الهشاشة والزوالية، وهي بهذه الطبيعة الرمزية تنقـل القصيـدة فعـلاً عـن حركـة الـزوال والتفتت إلى حركة التماسك والتوحد والصلابة"[4].

وبهذا نستطيع القول: إنّ الناقة برزت في الوقت الذي وصلـت فيـه الحـال درجـة حادةً وباهرةً من التوتر والقلق والوحدانية والاغتراب.

ومما يؤكد ما ذهبنا إليه قوله: (دع ذا وسلِّ الهمَّ عنك بجسرة) أي باعد ما أحاط بك من هموم الغربـة والانفصـام والتوحّـد والتشـتت. باسـتعمال السـفر علـى هـذه الناقـة الأسطورية، أو بشق طريـق الحيـاة بنفـس أسـطورية، لا تكـل ولا تمـل، معادلـة موازنـة ومضادةً لدرجة القلق والاغتراب والتوتر والوحدة.

---

(١) الرؤى المقنعة ، ص ٤٠٥.

(٢) ديوان طرفة، تحقيق: سعدي الضناوي، ص ١٠٢.

(٣) شرح ديـوان الحماسـة، لأبـي علـي المرزوقـي، أحمـد أمـين وعبـد السـلام هـارون، القسـم الأول: ص ٨٣٣.

(٤) الرؤى المقنعة، ص ٤٠٥.

ثم تبرز ذات الشاعر بشكل جلي عندما يتحدث عن نفسه، وعندما يفخر على بني أسد ويخوفهم منه متوعداً ومهدِّداً، ويختم الشريحة بعلامتين يدلف بهما النص؛ العلامة الأولى، إقامة العذر لنفسه في استنجاد ملك الروم والاستعانة به على بني أسد دون أن يغزوهم بقومه من اليمن، وعلامة تدلّ على فخره واعتزازه بشرف مشاركة ملك الروم له.

هو المُنْزِلُ الألاف من جو ناعطٍ — بني أسَدٍ حزناً من الأرض أوْعرا

ولو شاءَ كان الغزو من أرض حِمْيَر — ولكنّه عمْداً إلى الرّوم أنفرا

لقد تعمّد أن يكون النفير والغزو من أرض الروم مع قدرته على المنازلة لبني أسد من أرض حمير بقومه من اليمن.

- **لوحة جزع صاحبه (عمرو بن قميئة) ووصف الفرس:**

بكى صاحبي لّما رأى الدَّربَ دونه — وأيقن أنا لاحقان بقيْصرا

فقلتُ له لا تبكي عَيْنُكَ إنما — نحاول مُلْكاً أو نموتَ فنعذرا

وإني زعيمٌ إنْ رَجَعْتُ مُمَلّكاً — بسَيْر ترى منه الفُرانق أزْورا

على لا حبٍ لا يُهْتدى بمناره — إذا سافَه العَود النُّباطي جَرْجرا

على كلِّ مقصوص الذنابي مُعَاود — بريد السُّرى بالليل من خيْل بربرِا

أقبَّ كسرْحان الغَضَى مُتمطِّر — ترى الماء من أعطافه قد تحدّرا

إذا زُعْتَهُ من جانبيْه كليهما — مشى الهَيْدبَى في دفِّه ثمّ فرفرا

إذا قُلتُ رَوّحْنا أرنّ فُرانقٌ — على جَلْعد واهي الأباجل أبترا

تفيض اللوحة بدلالات تعمِّق معاني النبل والشرف والمجد والإباء، دلالات صادرة عن نفس نبيلة تتحدى قسوة الزمن وألم التقلب على أشواك الاغتراب ومحنه؛ فالشاعر يجلِّد صاحبه بالصبر ويسلّيه عن البكاء على ما يجد حتى يدركا مبتغاهما وهو في الوقت نفسه يأمِّله -إن رجع من عند قيصر مملكاً- بعزٍّ ومجد.

وهو في هذا يعالج قلقاً وهمّاً آخر، وهذا -أيضاً- ينضاف إلى حدة الاغتراب والتيه التي يعانيها أمرؤ القيس. لكنه -هنا- يبدو متجلِّداً صبوراً أو يدعو صاحبه وهي دعوة لنفسه أيضاً بالتجلد والتحمّل والصبر على عناء السفر وأشواك الغربة.

والملحوظ في اللوحة تزاحم صور الخيل، وهي إن دلّت على شيء -فيما أعتقد- تدلُّ على شهوة البقاء والثبات وعدم السقوط والاندثار في غمرات التشتت والتفتت، وهذا نابع -أصلاً- من علاقة اللوحة بالرؤيا الجوهرية التي يدلف منها النص، وهي خلق التوازن بين حركتي التفتت والتماسك، بين حركتي النكوص والإقدام، بين حركتي ... الخ، ولهذا تسيطر على اللوحة دلالات تحمل أملاً مرجواً في المجد والعزِّ والكبرياء.

- **لوحة شكاية الحال وذكر المآل، والبكاء على الأيام الخوالي:**

لقد أنكرتني بَعْلبكُّ وأهْلُها ... ولابنُ جُريج في قرى حمص أنكرا
نشيمُ بروقَ المُزن أين مصابُه ... ولا شيء يشفي منك يا ابنة عفزرا
من القاصرات الطرف لودبَّ محول ... من الذرِّ فوق الإتب منها لأثرا
له الويلُ إنْ أمسى ولا أمُّ هاشم ... قريبٌ ولا البَسْباسة ابنه يَشْكرا
أرى أم عمرو دَمعها قدْ تحدّرا ... بكاءً على عمرو وما كان أصبرا
إذا نحنُ سرنا خَمْسَ عشرةً ليلةً ... وراء الحساءِ من مَدَافعِ قيصرا
إذا قُلتُ هذا صاحبٌ قد رضيتُهُ ... وقرّتْ له العينان بُدِّلت آخرا
كذلك جَدِّي ما أصاحبُ صاحبا ... من النّاس إلا خانني وتغيّرا
وكنّا أناساً قبل غزوةِ قَرِمل ... ورثنا الغِنى والمجد أكبر أكبرا
وما جَبُنَتْ خيلي ولكن تذكرت ... مرابطها من بَرْبعيص وميْسرا
ألا رُبَّ يوم صالح قد شهدتُه ... بتاذفَ ذات التلِّ من فوق طرطرا
ولا مِثلَ يوم في قذارانَ ظَلْتُه ... كأنّي وأصحابي على قرن أعفرا
ونشرب حتى نحْسب الخيْل حوْلنا ... نقاداً وحتى نحسبُ الجون أشقرا

في غمرة أشواك الغربة، والبعد عن الأهل والديار، في اللحظة التي تغترب فيها ذاتية الوجود الإنساني، وفي الوقت الذي تصير فيه الذات نكرةً، في مكان غير مكانها، وأهل غير أهلها،وديار غير ديارها أو يُتَنكَّرُ لها، تدْخُل الذات في لجة غياهب الداخل أو تنكفيء على نفسها لتطل من خلاله على بوارق الإنقاذ من مغبة الواقع المرير، ولو كان ذلك في سماء الخيال، لعلَّ في ذلك تسلية أو إعادة لتوازن الذات القلقة المتقهقرة والمتشتتة في ديار الغربة.

ففي اللوحة التي بين أيدينا علامتان، تتعمق ضديا على أساس ما تحيل عليه فاعلية كل منهما؛ فالفعل (تنكرَتْ) يسوغه ملء القلب بالهموم والأحزان والشعور بالغربة والبعد عن الأهل والديار، وأمّا الفعل (نشيمُ)/ بمعنى ننظر؛ فيسوغه إستشفاء قلب الشاعر، واستسقاءُ ذاته من خلال وصول السقية لحبيه، إذ السقيا تسوغ الخصب والنماء والارتواء بمعنى أن الشاعر قد وصل إلى حالٍ تأزمت فيها انفعالات الشوق والحنين حتى وصلت رهافها فلا شفاء له مما يجد إلا بلقاء مَن يحب، كما لا ارتواء ولا خصب ولا نماء ولا حياة إلا بوصول السقية إلى ديار من يحب. (ولا شيء يشفي منكِ يا ابنة عفزرا).

ليس ثمة شك أنّ الكثافة الشعورية العاطفية تستحوذ على كيان الشاعر، إنها محاولة خلق توازن مضادٍ لواقع مرير معيش أو لواقع مجهول آت، وبهذا يكون هذا الفيض من الاسترجاع لتجارب الماضي والبحث عن الزمن الضائع، يكون تكريساً لبعد الإحساس بالخسْران واليأس والإحباط.

فلا تثريب عليه -إذن- أن يقول:

لـه الويـلُ إنْ أمسى ولا أمُّ هاشم ... قريبٌ ولا البَسْباسة ابنة يَشْكرا

إنه الإحساس الحاد والتوتر اللائب بالنأي والبعد.

تتزامن هذه الدلالة مع الإشارة الشرطية التي تتبلور باللغة؛ فالجملة (له الويْلُ إنْ أمسى ولا أمَّ هاشمٍ) تشير إلى أن النأي والبعد واقع لكنّه أتى بحرف الشرط اتساعاً ومجازاً وإيهاماً، ومبالغةً ويشبه هذا قول الفرزدق:

أتغضبُ إنْ أُذْنا قتيْبَة حُزَّتا ... جِهاراً ولمْ تغْضَبْ لقتل ابن خازم

واقع ولكنه بالشرط لما ذكرنا.

إذنْ، تتعمق فاعلية الهيئة التي تستبطن وعي الشاعر عن طريق جملة الشرط، كما يمكن هنا الظفر بإيحاءات ضمير المتكلم الذي استتر بضمير الغيبة على مستوى أسلوب الالتفات بقوله: (له الويل) إذ يتكلم عن شخص مع أنه هو المقصود، وهذا بحد ذاته دليل إشارة واضحة على عمق الإحساس بالنأي والبعد والشعور بالغربة الحادة.

لكنه يفجؤنا -مباشرة- ببزوغ الذات، عندما يتكلم عن نفسه مباشرة يقول:

(أرى أمّ عمرو دمعها قد تحدّرا ... بكاءً على عمرو وما كان أصبرا)

ففي الفعل أرى تظهر الذات ظهوراً جلياً مع أنّ الضمير مستتر في الفعل (أرى) على أساس ارتباط الشاعر باستحضار صورة أمِّ عمرو وهي تبكي ولكي يعطي الأمر عنايته واهتمامه وعدم ازدراء نظره عنها، فهو يشاركها الحزن عليه.

وعلى أية حال فإن اللوحة تدلف بالشعور بالانكسار والقهر وتخلّي الجميع عنه ولكنه يتراوح بين الإحساس بالمذلة والانكسار حيناً، والعمل على طردها حيناً آخر، حتى عندما يذكر موقعة (قرْمل) يجد لزاماً عليه أن يتذكر ما كان قبلها إذ يتذكر ويتغنى بشرفه المؤَصَّل ومجده العريق النليد وإنه لنسيب حسيب ورث العزةَ والسؤدد والمجد كابراً عن كابر ولم يلحقه عيب ولا ذمٌّ، وعندما يذكر وقعة (قرْمل) التي كانت مؤلمة، نجده لم ينحنِ لوقعها المؤلم، بل يعتذر لرجاله بأنهم لم يتخلوا عنه، وإنما حنوا لديارهم وأهلهم فتركهم يعودون إليها.

ثم يستطرد الحديث عن يوم (تاذف) ذات التل، وقد وصفه بيوم صالح، إشارة إلى الظفر الذي حققه، كما يذكر يوم (قذارات) الذي أصاب فيه ظفراً كبيراً وأدرك حاجته وطلبته، ولا ينسى ذكر أيام النشوة وساعات الشرب التي يذهب السكر عقله. كلُّ ذلك اعتزازاً بالماضي، يعوِّض فيه عن تلك النكسات، وحقيقة لحظة الواقع.

إزاء هذه التفصيلات للماضي الضائع، نجد أنفسنا أمام ومضات حية متوهجة اختارها الشاعر بدقة وعناية متناهية، وليس لمجرد السرد أو الحكاية التعسفية.

وأيْسر النظر يدلنا على دقةِ اختياره وعناية اهتمامه بما نجده في استخدامه لوقعة (قرمل) التي خسر فيها المعركة بقوله: (غزوة قرمل) وأما بقية الوقعات فيسمها (بيوم صالح، تاذف) و(يوم قذاران)؛ فجملة (ألا رُبَّ يومٍ) توحي يوماً معيناً ذا خصوصية معينة أي أنه يكرِّس خصوصية في ذات الشاعر، وليس ككل الأيام أو مجرد يوم، كما تظهر صفة اليوم في قوله: (يوم صالح) خصوصية منمازةً -أيضاً- بالنسبة للشاعر؛ فالصالح يضادُّه الفاسد.

وغاية ما يطمح إليه هو الإشارة إلى أن اللوحة تكرِّس بفاعليتها استحضار لحظات الزمن الضائع، لحظات تمتلئ بها نفس الشاعر، تشكل -بجدتها- القوة المضادة للواقع الذي يمر به، واقع الاغتراب والفقدان والانكسار والألم والتغير وزوال الملك...الخ.

- **لوحة الحيْرة**

فــهل أنــا مــاشٍ بــين شــرْط وحَيّــة وهــل أنــا لاق حـــيَّ قيْــس بــن شمّــرا

تبصــر خليلــي هــل تــرى ضــوءَ بــارق يُضيءُ الدُّجى بــالليل عــن سر وحمــيرا

أجــارَ قسَيْســاً فالطـــهاء فمسْـــطَحاً وجــواً فــروّى نخْــل قيْــس بــن شمــرا

وعمــرو بــنُ درْمــاء الهمــامُ إذا غــدا بــذي شــطَب غضْــب كمشــية قسْــورا

وكنــت إذا مــا خفــتُ يومــاً ظلامــةً فــإنَّ لهــا شِــعْباً ببُلْطــةَ زيْمـــرا

نَيافــاً تـــزل الطّـــيرُ مَـــنْ قذَفاتـــه يَظَــلُّ الضّبــابُ فوقـــه قـــد تعصّــرا

هكذا يختم الشاعر قصيدته بهذه الحيْرة، يتناوســه بـين قطبـان؛ قطـب الألم المـبرح والخطر العظيم، وقطب الأمل المرجو.

لذلك نجده يحدّث صاحبيْه اللذيــن يرافقانـه ويشـاركانه ألم الغربـة، وهـو حديـث للعموم على خصوصيته، ويطلب منهم أن ينظروا ويتأملوا، إن كان ثمة من أمل للعــودة واللقاء بالأهل والأحبة، والخلاص من دياجير ظلام الغربة والوحشة والوحدة.

تبصــر خليلــي هــل تــرى ضــوءَ بــارق يُضيءُ الدُّجى بــالليل عــن سر وحمــيرا

وهذا يمثل حنيناً حاداً منه إلى الأوطـان، ولهـذا نجـده يسـهب في ذكـر الأمـاكن في أوطانه.

تتميز القصيدة بهيمنة ذات الشاعر، إذ لم تغادر شخصيته أجواء القصيدة كلّها ولو لحظة واحدة، تتحرك وتتنامى مشاعره ذات الخصوصية والفردية في هذا الموقف مـع كـل كلمة منها، فهو يخوض تجربة فريدة نادرة متميزة، لذا تعلو نبراتها في حال شعوره بـالقوة وتنخفض في حال ضعفه، لكنها توحي بمدى الانكسار والشعور الحاد بالغربة والبعد عن الأهل والأوطان، والسفر في المجهول.

٣-جـ انعدام القدرة

٣-جـ -١ أَرَقُ الحرية بين المنطوق اللفظي والملفوظ النفسي

- معلقة عنترة، أنموذجاً

ليست الدراسة بصدد تتبع سيرة عنترة، وإنما مطمح البحث أن تقرأ شعره، قراءةً تشق السجوف عن تمظهرت البنية -عبر اكتناه عالم نصه- بما تحوزه من إمكانات نصية.

وهي إذ تفعل ذلك تؤمن أن القراءة التي تقف عند السطح دون اكتناه عالمه الشعري ليست بالقراءة التي تفي بالغرض المنشود. وإنما هي قراءة تفقد النص الشعري جمالياته، وتُعفي ألقه، وتعرّي روحه وتطفئ وهجه، ذلك أنها تحول النص إلى شذور نثرية لا تعبر عن قراءة نقدية تنهض في مواجهةٍ مع النص.

إن الولوج إلى عالم النص يحتاج إلى مقدرة لفك شفرة الملابسات اللغوية التي تستحوذ على بنيته بصفتها متزامنة مع المعنى الظاهري، تفعل عمودياً باتجاه خلق حال من العضوية يتأسس عليها العمل الإبداعي، كما يحتاج إلى مقدرة للتعامل مع معطيات الاتساق في النص على ضوء مرجعياته من الدوال التي يجهر بها المشهد اللغوي.

"إنّ قراءة النص الجاهلي يتطلب وضعه في سياقه ضمن الإطار الكلي لهذا الشعر، وهذا لا يعني الاحتكام إلى السياقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية، التي أنتجت النص، وإنما تسليط الضوء على النص في ضوء رؤية الشعر الجاهلي وتقنيات هذا الشعر بصورة عامة"[(١)].

إن "النص معادل موضوعي لهموم الإبداع وليس تعبيراً عن الحقيقة، وهو نتاج الواقع وليس نتاج الحقيقة، الحقيقة ليست بمتناول أحد"[(٢)]، وعليه فلن تأخذ الدراسة من خارج النص إلا بمقدار، وأوله المعطى التاريخي.

فلقد "عاش عنترة زمناً طويلاً عبداً مغموراً كباقي العبيد والإماء، الذين كانوا في الجاهلية لا يحسنون من حياتهم إلا الخدمة والعمل، يمضون أيامهم مع الإبل في مراعيها ومن كانت حياته هذه، كان في معزل عن الشهرة بين الناس وحسن الصيت، فضلاً عن

---

(١) الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، ص ١٥-١٦.

(٢) الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، عبد الإله الصائغ، ص ١٠.

أن أباه لم يعترف به إلا متأخراً[1]. فقد ذكر ابن قتيبة أنه ادعاه أبوه بعد الكبر ... وكان لعنترة أخوة من أمه ... وقال حين قال له أبوه كر وأنت حر:

كل امرئ يحمي حِرَه ... أسودَه وأحمره والواردات مِشْقَرَة

وقاتل يومئذ فأبلى واستنفذ ما كان بأيدي عدوهم من الغنيمة فادعاه أبوه بعد ذلك، ولحق به نسبه[2].

ولقد ضم عنترةُ يوماً مجلساً بعد ما كان قد أبلى، واعترف به أبوه، وأعتقه فسابّه رجل من بني عبس وذكر سواده وأمه وأخوته، فسبه عنترة وفخر عليه وكان مما قاله له: إن الناس ليترافدون بالطعمة، فما حضرت أنت ولا أبوك ولا جدك رفد الناس قط، وإن الناس ليدعون في الغارات فيعرفون بتسويمهم فما رأيتك في خيل مغيرة في أوائل الناس قط، وإن اللبس ليكون بيننا فما حضرت أنت ولا أبوك ولا جدك خطة فصل، وإنما أنت فقع بقرقر، وإني لأحتضر البأس، وافي المغنم وأعف عن المسألة، وأجود بما ملكت يدي وأفصل الخطة الصمعاء، وأما الشعر فستعلم[3].

وأول ما يقف عليه الدارس، إنما هو عامل التحدي وامتهان لونه الأسود، اللّذين كانا مدعاةً إلى التفوق شعراً وفروسية، لعلّ في ذلك ما يمحو معرّة اللون الأسود، وما يستجلب حلمه الضائع ومن المقوّمات الشخصية -أيضاً- قوّة الإرادة وصلابة العزيمة تجلّى ذلك في تكوينه العصامي إذ كان يفاخر بقيم مختلفة عن القيم الأساسية التي يفاخر بها العربي الجاهلي، إنه يتسربل بفروسيته رداءً يغطي عبوديته وغرابيته، وأيْسر النظر في شعره يدلنا على أنه كان يعبّر عما يختلج في طوايا نفسه من الشعور بالغربة والإحساس بالمرارة وحال القهر، إنه يفخر بالمثالب التي ينتقدها مجتمعه، وهذا نوع من التحدّي المبطن والتصدي لكل أنواع النقد الذي كان يوجه إليه، ولهذا نجده يفخر بانتمائه لأمه، ويتَغزل بسوادها، ويمتدح مثالب العرق الحامي.

ومهما يكن من أمر فإن غاية ما يرمي إليه الناقد هو أن يقيم الأثر الفنّي على نصاب الملفوظ المصاغ. "وما المعطيات التاريخية إلا سند من الأسانيد يضمحلُّ وقعها ما لم تقم في النص الملفوظ شهادة لها، وأقوى الشهادات تناسج المقول الإنشائي بالإفضاء

(١) الغربة في الشعر الجاهلي، عبد الرزاق الخشروم، ص ١٠١.
(٢) ديوان عنترة، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، ص٢١.
(٣)ديوان عنترة، ص ٤٣، والشعر والشعراء، ج١، ص ٢٠٤، والأغاني، ج٨، ص ١٣١.

النفسي، أما أن يؤول التحقيق مع الوقائع المعيشة هدفاً نقدياً، فإنّ ذلك تعسّفاً يرضخ الأدب تحت سطوة التاريخ فيحيد به عن قبلته[١].

ليس ثمة شك أن ديوان عنترة يصور لنا بطلاً ذاتياً، عاش تجربة عاطفية عميقة باءت بالفشل بوجود فوارق المنزلة بينه وبين عبلة، إذ كان دونها في المقام، وهي أرفع منه شأناً لما نشأ عليه من العبودية وما نشأت عليه من سيادة، فذهب الشاعر يستعيض عن النسب بالفروسية والخلق الكريم، بل يتنامى إحساس الغربة عنده إلى أن يصل به الأمر على نحو صائت بالمفاخرة بأخواله، فضلاً عن أنه لا يجد غضاضة في إعلان انتسابه إلى العرق الحامي (الأسود)، وكأنه بذلك يتصدى بشكل حاد لكل المفاهيم العصبية والعرقية اللتين كانتا سائدتين في المجتمع القبلي الجاهلي.

عنترة -إذن- طُعِن طعنةً حادةً قوية مزَقَت وجدانه، وأذابت قلبه حزناً على واقع مرير كان سبباً في عدم الزواج من عبلة، كما هو باد.

وأيْسر النظر في شعره يدلنا على أن في هذا الشعر الذاتي ثنائية ذات بعدين: بعد إيجابي من حيث تفجير طاقات الملكات الشعرية الخلاقة وبعد سلبي في ذاته لما فيه من عُقَد سوداوية مأساوية اغترابية. لقد ظل شبح سواده واغترابه يلاحقه ويطارده في كل آن، فالحب المتماهي لعبلة/ الحلم الضائع في سياق مفارقة اللون والمنزلة أثرت العطاء الفني، فضلاً عن أن الشعور بالغربة لبعد الشقةِ ما بينه وبين القبيلة في قواعدها العرفية والنظر إليه نظرة الدون، قد جعله يقارع وينافح زيفهم في ضرب من التحدِّي لا يصمد له إلا ذوو العزائم القوية البطولية، شكل -أيضاً- حساسية فياضةً تفاعلت حتى كانت مكوِّنا من مكونات الخلق والإبداع، فإذا هي معين الدفق لسيْل الشعر.

ففي قصيدته (المعلقة)

هل غادر الشعراء من متردَّم … أمْ هل عرفت الدار بعد توهم

تتجلى معاني التمزق والتشتت والانفصام والانفعال الحاد والقلق اللائب على نحو صائت يبوَح بها النص ويمتاح منها الشاعر.

(١) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، عبد السلام المسدِّي، ص ١٨.

النص[1]:

هلْ غادر الشعراءُ من مُتردم ... أمْ هل عرفْت الدار بعْد تَوَهُّمِ
أعياكَ رسمُ الدَّار لم يتكلَّمِ ... حتى تكلّم كالأصمّ الأَعْجَمِ
ولقد حَبَسْتُ بها طويلاً ناقتي ... أشكو إلى سُفْعٍ رواكدَ جُثَّمِ
يا دارَ عَبْلَةَ بالجِواءِ تكلمي ... وعمي صباحاً دار عبلةَ واسلمي
دارٌ لآنسةٍ غضيضِ طرفُها ... طوعِ العناق لذيذةِ المُتَبَسَّمِ
فوقفتُ فيها ناقتي وكأنَّها ... فَدَنٌ لأَقضيَ حاجةَ المتلوِّمِ
وتُحلُّ عبلَةُ بالجواءِ وأهلُنا ... بالحَزْن فالصَّماءِ فالمُتثلِّمِ
حُيِيتَ من طللٍ تقادم عهده ... أقوى وأقفَرَ بعْدَ أمِّ الهيَثَمِ
حلّت بأرض الزائرين فأصبحت ... عَسِراً عليَّ طِلابُكِ ابنةَ مَخْرَمِ
عُلِّقْتُها عَرَضاً وأقْتُلُ قومَها ... رغماً وربِّ البيتِ ليس بمزْعَمِ
ولقد نَزَلْتِ فلا تَظُنِّي غيْرَهُ ... مني بمنزلةِ المُحبِّ المُكرَمِ
كيف المزارُ وقد تربَّعَ أهلُها ... بعُنَيْزتيْن وأهلنا بالغيْلمِ
إنْ كُنْتِ أزمعْتِ الفِراق فإنما ... زُمَّتْ ركابُكُمْ بليْلٍ مظْلمِ
ما راعني إلا حَمولةُ أهْلِها ... وسْطَ الديارِ تَسِفُّ حبَّ الخِمْخِمِ
فيها اثنتانِ وأربعون حلوبةً ... سوداً كخافيةِ الغُرابِ الأسحمِ
إذ يَتَسْتَبيكِ بأصْلَتيٍّ ناعمٍ ... عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ لذيذَ المطعمِ
وكأنمّا نظرتْ بعيَنيْ شادنٍ ... رشأٍ مِنَ الغزلانِ ليْس بتوْأمِ
وكأَنَّ فأْرَةَ تاجرٍ بقسمةٍ ... سبقتْ عوارضَها إليْك مِنَ الفمِ
أوْ روْضةً أُنُفاً تضمَّنَ نبْتَها ... غيْثٌ قليلُ الدّمْنِ ليْسَ بمعْلَمِ
جادتْ عليها كلُّ عيْنٍ ثرّةٍ ... فتركْنَ كلَّ حديقةٍ كالدّرهمِ
سحّاً وتسكاباً فكلَّ عشيَّةٍ ... يجري عليها الماءُ لم يتصرَّمِ

---

(١) ديوان عنترة، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، ص ١٨٢-٢٢٢.

فترى الذُّباب بها يُغنّي وحدَهُ هَزِجاً كفعلِ الشاربِ المُترنِّمِ

غَرِداً يُسنُّ ذِراعهُ بذراعهِ فِعْلَ المُكِبِّ على الزِّنادِ الأَجْذَمِ

تُمسي وتصبحُ فوقَ ظهرِ حشيّةٍ وأبيتُ فوقَ سراةِ أدهمَ مُلْجَمِ

وحشيَّتي سرْجٌ على عبْلِ الشَّوى نهدٍ مراكِلُهُ نبيلِ المْحزَمِ

هَلْ تُبلغَنِّي دارها شَدَنيَّةٌ لُعِنَتْ بمحرومِ الشرابِ مُصَرَّمِ

خطارةٌ غِبَّ السُّرى زيَّافةٌ تَقِصُ الإكامَ بكلِّ خُفٍّ مِيْثَمِ

وكأنما أَقِصُ الإكامَ عشيَّةً بقريبِ بيْنَ المَنْسمَيْن مُصلَّمِ

يأوي إلى حَزَقِ النَّعام كما أوَتْ حِزَقٌ يمانيةٌ لأعْجَمَ طَمْطُمِ

يتبعْنَ قُلَّةَ رأسِه وكأنّهُ زوْجٌ على حَرَجٍ لَهُنّ مخيَّمِ

صَعْلٍ يعودُ بذي العشيْرةِ بيْضَهُ كالعَبْدِ ذي الفرو الطويلِ الأصْلَمِ

شَربَتْ بماءِ الدُّحرُضَين فأصبحتْ زوْراءَ تنفِرُ عَنْ حياض الدَّيْلَمِ

وكأنما يَنْأى بجانبِ دفِّها الوَ حْشِيِّ بعْدَ مخيلَةٍ وتَزَغُّمِ

هِرٌّ جنيبٌ كلما عَطفَتْ لهُ سَنَداً ومثلَ دعائمِ المُتخيِّمِ

بركتْ على ماءِ الرِّواع كأنما بركتْ على قَصَبٍ أجشَّ مُهضَّمِ

وكأنَّ ربّاً أو كَحيْلاً مُعْقَداً حشَّ القِيانُ بهِ جوانبَ قُمقُمِ

ينباعُ من ذِفْرى غضوبٍ حُرَّةٍ زيّافةٍ مِثلِ الفنيقِ المقرَمِ

إنْ تُغدِفي دوني القِناعَ فإنني طَبٌّ بأخذِ الفارسِ المُسْتَلْئِمِ

إثْني عليَّ بما عَلِمْتِ فإنني سَمْحٌ مُخالقَتي إذا لم أُظْلَمِ

فإذا ظلِمْتُ فإنَّ ظُلْمي باسِلٌ مُرٌّ مذاقتُهُ كطعْمِ العلْقَمِ

ولقد شربْتُ من المُدامةِ بعدها رَكَدَ الهواجِرُ بالمشوفِ المُعْلَمِ

بزجاجَةٍ صفراءَ ذاتِ أسِرَّةٍ قُرِنَتْ بأزْهرَ في الشِّمالِ مُفَدَّمِ

فإذا شربتُ فإنني مُستهلِكٌ مالي وعرضي وافرٌ لم يُكْلَمِ

وإذا صَحْوتُ فما أُقصِّرُ عن ندى وكما عَلِمْتِ شمائلي وتكرُّمي

وحليلِ غانيـةٍ تركـتُ مُجـدَّلاً ... تمكو فريصتُهُ كشدقِ الأعلَمِ
عَجِلَتْ يداي لـه بمارنِ طعْنَةٍ ... ورشاشِ نافِذَةٍ كلونِ العَنْدَمِ
هلاّ سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ ... إنْ كنتِ جاهلةً بما لم تعْلَمي
إذْ لا أزالُ على رحالةِ سابحٍ ... نهْدٍ تعاوَرَهُ الكماةُ مكلَّمِ
طوراً يُعرَّضُ للطِّعانِ وتارةً ... يأوي إلى حَصِدِ القِسيِّ عَرَمْرَمِ
يُخبركِ مَنْ شهدَ الوقائعِ أنني ... أغْشى الوَغى وأعِفُّ عِندَ المغْنمِ
ومُدَجَّجٍ كَرِهِ الكَماةُ نِزالَهُ ... لا مُمْعِنٍ هَرَباً ولا مُسْتَسْلِمِ
جادتْ يداي له بعاجلِ طعنةٍ ... بمُثقَّفٍ صَدْقِ القناةِ مُقَوَّمِ
برَحيبةِ الفرغيْنِ يهدي جرْسُها ... باللّيلِ مُعْتسَّ السِّباعِ الضُرَّمِ
كمَشْتُ بالرُّمحِ الطويلِ ثيابَهُ ... ليْسَ الكريمُ على القنا بمُجَرّمِ
وتركتُهُ جَزَرَ السِّباعِ يَنُشْنَهُ ... ما بيْنَ قُلَّةِ رَأسِهِ والمِعصَمِ
وَمشَكِّ سابغةٍ هتكتُ فُروجَها ... بالسَّيْفِ عَنْ حامي الحقيقةِ مُعْلِمِ
رَبِذٍ يداهُ بالقداحِ إذا شتا ... هتّاكِ غاياتِ التِّجارِ مُلَوَّمِ
بَطَلٍ كأنَّ ثيابَهُ في سرْحةٍ ... يُحْذَى نِعالَ السِّبْتِ ليْسَ بتوءَمِ
لّما رآني قد قصدْتُ أريدُهُ ... أبْدى نواجِذَهُ لغيرِ تبسُّمِ
فَطَعَنْتُهُ بالرُّمحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ ... بمُهنّدٍ صافي الحديدَةِ مخذمِ
عَهْدي به شدَّ النهارِ كأنما ... خُضِبَ اللَّبانُ ورأسُهُ بالعِظْلِمِ
يا شاةَ ما قَنَصٍ لِمَنْ حلّتْ له ... حَرُمَتْ عليَّ وليْتَها لم تَحْرُمِ
فبعثتُ جاريَتي فقلتُ لها اذْهبي ... فتحسَّسي أخْبارهَا لي واعلمي
قالت رأيتُ مِنَ الأعادي غِرَّةً ... والشَّاةُ مُمْكِنةٌ لِمَنْ هو مُرْتَمِ
فكأنما التَفَتتْ بجيدِ جدايةٍ ... رشاءَ منَ الغِزلانِ حُرٍّ أَوْثَمِ
نُبِّئْتُ عمْراً غيْرَ شاكرِ نعْمتي ... والكُفْرُ مَخْبَثَةٌ لِنَفْسِ المُنْعِمِ
ولقد حفظْتُ وصاةَ عمتي بالضُّحى ... إذْ تقْلِصُ الشَّفتانِ عنْ وَضَحِ الفَمِ

في حوْمــةِ المــوتِ الــتي لا تشــتكي غمراتِــها الأبطــالُ غــيْرَ تَغمْغُــمِ
إذْ يتّقــون بــيَ الأسِــنَّةَ لمْ أخِــمْ عنــها ولــو أنَّــي تضــايَقَ مُقْدَمــي
لمّــا رأيْــتُ القــوْمَ أقبــلَ جمعُــهُمْ يتذامــرونَ كــرَرْتُ غــيْرَ مذمَّــمِ
يَدْعُــونَ عنــترَ والرِّمــاحُ كأنَــها أشــطانُ بــئْرٍ في لبــانِ الأدْهــمِ
مــا زلْــتُ أرْميــهمْ بثُغْــرَةِ نحْــرِهِ ولبانِــهِ حَتَّــى تسَــرْبَلَ بــالدَّمِ
فــازْوَرَّ مِــنْ وقْــعِ القنــا بلبانِــهِ وشــكا إليَّ بعَــبْرَةٍ وتَحمْحُــمِ
لوْ كــان يــدري مــا المحــاورةُ اشــتكى أو كــان يــدري مــا جــوابُ تكلُّمــي
والخَيْــلُ تقتحِــمُ الخَبــارُ عوابســا مــا بيْــنَ شــيْظَمَةٍ وأجْــرَدَ شــيْظمِ
ولقــد شَــفى نفســي وأبْــرأَ سُــقْمها قِيَــلُ الفــوارسِ ويْــكَ عنْــتر أقــدِمِ
ذُلُــلٌ جمــالي حيــثُ شِــئْتُ مشــايعي لُبِّــي وأحفِــزُهُ بــرأيٍ مُــبْرَمِ
إنــي عدانــي أنْ أزورَكِ فــاعلمي مــا قــد علِمْــتِ وبعــض مــا لم تعلمــي
حــالتْ رمــاحُ بَــني بغيــضِ دونكُــمْ وَزَوَتْ جوانــي الحــرْبِ مــنْ لمْ يُجْــرِمِ
ولقــد كــررتُ المُــهرَ يَدْمــى نحــرُهُ حتّــى اتقتــني الخيْــلُ بــابْنَيْ حِذْيَــمِ
ولقــد خشــيتُ بــأن أمــوتَ ولم تَــدُرْ للحــربِ دائــرةٌ علــى ابــني ضمضــمِ
الشّــاتِميْ عِرْضــي ولم أشــتُمْهمُا والنــاذرَيْن إذا لم ألْقَــهُمــا دمــي
إنْ يفعــلا فلقــدْ تركْــتُ أباهُمــا جَــزَراً لخامِعَــةٍ ونسْــرٍ قَشْــعَمِ

❊ الدراسة:

ما انفك الشعراء -في الأغلب- يكرّسون جُلّ عنايتهم وبالغ اهتمامهم على استهلالة القصيدة، وقد تفننوا في ذلك؛ فاتخذ أشكالاً وأساليب متعددة، فضلاً عن اهتمامهم البالغ في إجادتها والتفنن في إبداعها، لما في ذلك من القيمة الفنية والأدبية "ولأنها أول ما يقرع السمع، وبها يستدل على ما عند الشاعر من أول وهلة"[١].

والأغلب أنها حركة ترجمة مكثفة للفاعلية النفسية الثاوية في خلجات الشاعر المنجسة عن انفعال معادل للكثافة الشعورية لتجربة الشاعر، ولذا فإن فهمها مهم لإضاءة الخلفيات الثاوية في النص والمتخللة نسيجه سواء تعلق الأمر بالخطاب الرؤيوي أو الفلسفي أو الثقافي ... الخ، ولأنها تمثل الرهاف القصوى التي بلغها الشاعر، وتعلن عن حضورها باستمرار من خلال هيمنتها على النص.

تبدأ المعلقة باستهلالة تجسّد توتراً ذاتيّاً ينبجس من أغوار نفس مبهمة مظلمة، تكرّس شعوراً، يسوّغها فاعلية أعراف وتقاليد مجتمع لا ترتضي الشاعر صِنْواً ولا تعترف به ابنا، ومن ثمة تقف سداً منيعاً أمام طلابه، لتحول بينه وبين محبوبته.

وتزداد شدّة ضغوط الحرمان وألم الانفصام والعجز المطلق إلى أن تصل رهافها القصوى، فيدلف المقوم النفسي بتعبير مكثف من الإيحاءات يجسّد قلقاً لائباً وتوتراً حاداً وتيهاناً متأزماً.

فالنص يبدأ باستهلالة لا تخرج عن نغمةٍ حائرة إزاء سؤال يتضمن معنى التيه والحيْرة. (هل غادر الشعراء من متردم)، إنه سؤال (الحائر الذي لا يعرف جواباً عن إمكانية القول إطلاقاً، إمكانية التعبير الشعري نفسه، وإضافة شيءٍ جديد)[٢].

لا شك أنّ الشريحة الأولى تنبني على خطاب يجري مجرى متناوباً من المعرفة واللامعرفة، والتوهم وانجلاء التوهم، واستغاثة تطلب الوصول إلى معرفة يقينية ... الخ. هكذا.

(هل غادر الشعراء من متردم)، (أم هل عرفت الدار بعد توهم) و(أعياك رسمُ الدار لم يتكلّم) و(حتى تكلّم كالأصم الأعجمي) .... (أشكو إلي سُفعٍ رواكد جُثَّمِ)، و(يا دار عبلة بالجواءِ تكلمي).

---

(١) العمدة، ج١، ص ٢١٨.
(٢) الرؤى المقنعة، ص ٢٧٣.

وهكذا تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلـول، علـى أسـاس معطيـات الاتسـاق في الشريحة وفي ضوء المرجعيات التي يجهر بها المشهد اللغوي إلى حركة مدٍّ من الاستفسـار، وطلب للمعرفة اليقينية، ثم تأزم يصل إلى حال التوتر والقلق.

وفهم هذا المعنى أو الكشف عنه في المشهد اللغوي للنص، يتحقق من خلال فهمنا وإدراكنا لمجموع التزامنات فيه، إذ يتحقق من خلال ذلك رؤيا وثوقية لمعنـى القصيـدة في أبعادها الأكثر علائقية بموضوع الدراسة. ولأن إدراك التزامن فيها ضروري لفهم عناصر العمل الشعري، وفي هذا يقول (فراي): "تتحقق رؤيانا لمعنى القصيدة عندما يكون إدراكنا للتزامن فيه ممكناً"[(١)].

ويقول الربّاعي: "والتزامن يعني تكوين علاقة بين موضوعين فأكثر داخل القصيدة، ومن مجموع التزامنـات يتشـكل معنـى القصيـدة، ويستطيع النـاقد أن ينظـر إلى مجمـوع التزامنات أو العلاقات من خلال تشكيلين أساسيين للمعنـى في الشـعر همـا: التشـكيل المكاني والتشـكيل الزمـاني ... إذ إن مجمـوع التشـكيلات المكانيـة والزمانيـة في الشـعر تتفاعل معاً لبناء شبكة من العلاقات المختلفة الـتي تتقـارب وتتبـاعد في أوضـاع تزامنيـة وتواؤمية، لخلق رؤيا إبداعية تنشأ عند الشاعر أولاً ثم تنحـل في النـاقد فتحـرك طاقـات الإدراك الكامنة عنده ثانياً، ومن خلال التفاعل القـائم بـين الرؤيـا عنـد الأول والإدراك عند الثاني يتولد المعنى الأعمق للإنسان والوجود، وبهذا تغدو الحدود الشكلية الظـاهرة مفاتيح لكسر كل حد يعيق النظرة المنفتحة على عوالم الحياة في حقائبها وتجليها"[(٢)].

ليس ثمة شك أنّ القطعـة الطلليـة في المعلقـة تجـهر بـتركيز مكثـف علـى الطلـل (المكان) وفاعلية الزمان ببعديه الحاضر والماضي. لذا فإنّ الإدراك لوشـائج الـترابط بـين التشكيلين المكاني والزماني التي أحدثها الشاعر تقرّبنـا إلى اكتنـاه واقـع الشـاعر وموقفـه بصفته إنساناً ينفعل ويتأثر بالوجود، ومن ثمة الإحساس بوجوده، والرغبة في تحقيق ذاته الفردية في الوقت الذي يرى في نفسه قدرات ومواهـب لا تقـل عـن قـدرات ومواهـب غيره.

إنّ تجربة الشاعر في اللحظة الزمنية الحاضرة، تبـدو تجربـة متوتـرة وقلقـة مغتربـة، ذلك أنها ظهرت بصورة الحائر التائه، يسوّغ ذلك طبيعة وقوفه على الطلل، أو إشارته إلى

---

(١) Fry, N. Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1973, P.78، والصورة الفنية في النقد الشعري، ص ١٦٩.

(٢) الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ١٦٩، وص ٢١٢.

الطلل من خلال تراث شعري خصب، قدَّم كثيراً من الصور الطللية التي عبّرت عن هموم الشعراء ومعاناتهم.

إنّ الموقف -هنا- موقف المتسائل الحائر الذي يريد معرفة يقينية، يصل من خلالها إلى جواب، جواب يكشف حقيقة المصير، مصير يحقق حلماً طال عليه أمدُ الوهم.

لا شك أنّ الطلل، يجسد التهدُّم والتهدُّم معنى عام قد يكون متسبباً عن الموت الطبيعي، وقد يكون متسبباً عن الفعل الإنساني -التجارب، أو عن غضب الطبيعة- غضب الزمان والمكان[1].

ولكن ما يلفت الانتباه أن الشاعر -هنا- قد تناول المكان (التهدم) بسؤال الحائر التائه، (هل غادر الشعراء من متردم)، وإذا كان الاستفهام بـ (هل) يفيد التصديق وطلب العلم بشيء؛ فإنه قد يخرج عن المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي، وهو -هنا- النفي وإثارة الانتباه، وهذا يعني أنّ له شأناً عظيماً في هذا السياق. إذ ترتب عليه الرؤية التي يدلف بها الشاعر ويمتاح منها: إيذاناً بأن هذا التراث الشعري جدير بالفهم والإدراك. ونظرة تأمل تدلنا -وفاءً بكل الانفعالات التي تعتلج بها نفس الشاعر- أنه كان يرهص بثورة كبرى تؤجج أوار العقول كي تتنبه إلى تراث سوداوي أمام قضية إنسانية كبرى، إنها احترام إنسانية الإنسان، ووضعه في موقعه الصحيح.

إن عنترة يرى أن المجتمع بحاجة إلى إعادة النظر في توارث معطف السلف والتنبه والتيقظ في التعامل معه.

نحن -إذن- أمام تساؤل يتدفق حيْرة وغربة في الوقت الذي يجسِّد صرخة خطرةً تصفع واقعاً ظالماً. ولكن ما سرُّ هذا السؤال؟ إن فهمه وإدراكه يعنى الرجوع إلى تراث شعري متراكم، جسّد حقيقة حزن الشعراء وتألمهم إزاء حقيقة التهدم الإنساني في شتى مظاهره، إنه يريد من المجتمع أن يقرأ التراث أو الكلمات الشعرية التي جسَّدت أزمةً من القلق والتوتر والانفصام، إنه يقول: هل ترك السابق للاحق شيئاً؟ وكأن السؤال يحمل في طياته دعوةً إصلاحية من خلال إعادة النظر في موروث الكلمات الشعرية التي تتحدث عن الطلل، وبعبارة أخرى هل كان هذا السؤال وسيلة لبث همٍّ يؤرق الشاعر ويقلقه؟

---

(١) الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ٢٣٤.

لقد افترض عنترة أن موروث الوقوف على الطلل والبكاء عليه يحتاج إلى تصحيح، كما أنه لاحظ أن الوقوف والبكاء بتجلياته كان دعوةً صارخة من قبل الشعراء، وهو يرى أنَّ الشعراء لم يتركوا شيئاً لم يقولوه في هذا الشأن لكنه يريد أن يُخرج هذا المفهوم وتجلياته من قلق فردي إلى قلق اجتماعي، إلى مشكلة تعمُّ مجتمعاً بأسره.

أظنُّ جازماً أن عنترة في تساؤله يتجاوز الظاهرة بمعناها الظاهر إلى معنى أعمق وأدق إلى معني يهيب بعقل المجتمع إلى التفطن والتيقظ والتنبيه لمشكلة جلل، مشكلة تحكمها أطر الألم والقلق والأرق، في سياق فردي أو الذات المنغلقة/ الشعراء، وهو يريدها أن تكون شغل الذات المنفتحة على المجتمع، يريدها أن تنتقل من طور قلق فردي إلى طور قلق خصب لائب على مستوى الساحة الاجتماعية، وكأني به يقول: إذا كان السلف لم يترك للخلف في هذا السياق -شيئاً، فماذا بعد؟ وما المفهوم أو الإدراك الذي وعيناه من خلال ذلك؟ وما مدى احترامه على أرض الواقع؟ ... هذا إذا وعينا أن الوقوف والاستيقاف والبكاء والاستبكاء نتيجة "تملي الشاعر للتهدم الإنساني في مظاهر العدم المكانية"[١]. أو بمعنى آخر نتيجة العلاقات "لأن هذه العلاقات بحركتها داخل المجتمع هي التي تفرض الجدل والصراع من أجل تحسين الواقع"[٢]، وفي هذا قال الناقد الأمريكي (بيرت): "كما أن فهمنا كيف يعيش الناس، وما تعنيه الحياة لهم، لن يعمق إلا بدراسة العلائق الفردية بين الرجل والرجل وبين المرأة والمرأة، أو علائق ذلك الفرد بعائلته أو مجتمعه أو وطنه أو أية مجموعة شئت، من مثل هذه العلائق تنشأ أنواع من الصراع والتآلف والتكيف وفيها يجد المؤلف -الشاعر- أغزر المواد"[٣].

"وهذا يعني بشكل آخر، أن أهم ما يبرز في الشعر هو البناء الاجتماعي لأن البناء يتألف من مجموع العلاقات المادية والروحية المتفاعلة في المجتمع"[٤].

من هنا يجب أن لا نقف عند هذا السؤال الذي طرحه عنترة بتمظهراته الحائرة بابتسار وفقر شديدين، وإنما يجب علينا أن نتجاوز السطح إلى ما وراء ذلك من مدلولات إشارية ورموز غنية، قد تدلي بكثير من الرؤى الفلسفية -إن جاز التعبير- التي يمتاح منها الشاعر أو من الرؤى العميقة بأبعادها الاجتماعية.

(١) الصورة الفنية، في النقد الأدبي، ص ٢٣٥.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٢٢.
(٣) الأديب وصناعته؛ روى كاودن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص ١٧٧.
(٤) الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ٢٢٢.

وأيسر النظر يدلنا على الأسباب التي أدت بالشاعر إلى الاتجاه نحو اللغة المتزاحمة بالقلق من خلال تأرجحها بين طغيان الاستفهام الحقيقي والاستنكاري والنداء والشرط من جهة وبين الجملة الخبرية المؤكدة من جهة أخرى[1].

(هل غادر الشعراء؟) و(أم هل عرفت الدار؟) و(يا دار عبلةَ) ... الخ.

وهي إنّ دلّت على شيء تدل على قلق داخلي يستكن طوايا نفس الشاعر، أضف إلى ذلك كلّه طبيعة المراد من الأسئلة وطبيعة المراد من النداء منضافاً إليها طبيعة المراد من الجمل الشرطية والجمل الخبرية.

ولهذا كان لزاماً علينا تتبع هذا القلق ومحاولة تفسيره من خلال ما يجهر به المشهد اللغوي، ومعطيات الاتساق في النص.

تنهض شريحة الحب -التي تشغل حيزاً جوهرياً في شعر عنترة- على علامة تتعمق ضديّاً على أساس ما تحيل عليه فاعلية استئثارها وتجليها في القصيدة (المعلقة). عبلة؟ من هي؟ وما هي صفاتها وفاعليتها في المعلقة؟ ولماذا ارتهنت قلب الشاعر؟

لا يهمنا إن كانت عبلة في خيال الشاعر فتاةً حقيقة أم خيالية ولكن الذي يهمنا أن عبلة تشكل في معلقته حضوراً كبيراً كما أنها تجسّد معنى كبيراً، إنها تشكل في كيان الشاعر حياته ووجوده وألقه وقلقه ومبعث توتره إنها أساس الحياة التي كانت، فالمرأة في العصر الجاهلي كما هي في كل عصر، أم لقوم والمرأة حبيبة صاحبة الأثر الباقي في البيت، إنها صانعة الحياة وقطبها، إنها بالنسبة للشاعر (أي المرأة التأكيد من عندي) الحياة الغابرة التي عرفها كغيره من أبناء عصره لأنها وهي على الأرض قد ملأتها حركة ونشاطاً حتى فرضت نفسها على ضمير الناس فغدوْا يذكرونها في كل مجلس وعبر كل زمن، إنها التاريخ الشهير الذي تتشوق النفس خارج حدوده لمعرفة مكانة، وما أن تجده حتى تتوقف عنده[2].

تتحد فاعلية عبلة في البيت السابع:

وتُحلُّ عبلَةُ بالجواءِ وأهلُنا ... بالحَزْنِ فالصَّماءِ فالمُتَثلِّمِ

سبباً لمعاناة الشاعر وأرقه وتوتره وقلقه:

---

(١) الرؤى المقنعة، ص ٢٧١.
(٢) الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ٢٣٦.

فالبيت يركز على ديار عبلة النائية، عبلة في (الجِـواءُ)[1] بكـل مـا في الكلمـة مـن دلالات الوسع والرحابة والإطلاق، والشاعر في (الحزن[2] والصمان[3] والمتثلم[4]) وكلها كلمات تدلُّ على الوعورة والانكسار والغلظة والشق والتفتيت، بمعنى أن الشاعر يجسِّـد -من خلال هذه الكلمات- أزمة الانفصام والبعد والتنائي وبُعْد الشقة ما بين المكانين أي أن النص يكرِّس قلقاً داخلياً لدى الشاعر برز من خلال قلق الكلمات وهذا يعني أن ثمة علاقةً مأزومة بينهما يعكسها المنطوق اللفظي والملفوظ النفسي.

ويمكن استدرار الدلالات الضمنية في البيت من خلال قراءة البيتين اللذيـن يليـان البيت السابق.

حُيِيـتَ مِـن طلـلٍ تقـادم عـهده   أقـوى وأقفَـرَ بعْـدَ أمِّ الهَيثَـمِ

حلّـت بـأرض الزائريـن فـأصبحت   عَسِـراً علـيَّ طِلابُـكِ ابنـةَ مَخْـرَمِ

"بيتان يبلوران فاعلية الزمن التدميرية (تقادم عهده، أقوى وأقفر) وفي حلـول عبلـة بأرض لا تنال لأن أهلها "زائرون" فأصبح منالها عسيراً بـل أصبـح حتـى طلابـها عسـيراً، وهكذا ينقلب عالم عبلة النائي إلى عالم مغلق أمام الشاعر، وهو خارجه في فضـاء الحركـة المفتوح لكنه عاجز عن دخوله"[5].

وهكذا تتكاثف الحجب على المستويين، مستوى المنطوق اللفظي ومستوى الملفوظ النفسي، (فتقادم عهده وأقفر وأقوى) جميعها كلمات تدل على الانغـلاق كمـا أن كلمـة (الزائرين)[6] بكل ما فيها من ظلمة منغلقة سوداوية تدل على عسر المطلب وعلـى هـذا الضرب يستمر الألق والقلق والتمزق.

"والتمزق كما هو متواضع عليـه حالـة ازدواج في الكيـان النفسـي ينعكـس معـها انشطار الوعي الشخصي بفضل ضغوط خارجيـة أو تناقضـات داخليـة، فـهو إذن حـال

---

(١) الجواء: الواسع من الأودية، المعجم الوسيط باب (جوي).
(٢) الحزن: الحزن من الأرض ما غلظ، المعجم الوسيط، باب (حزن).
(٣) الصّمان: أرض صلبة ذات حجارة إلى جنب رمل، المعجم الوسيط باب (صمن).
(٤) المتثلم: من ثلم وهو الشّقّ والكسر والتحفّر، المعجم الوسيط باب (ثلم).
(٥) الرؤى المقنعة، ص ٢٦٨-٢٦٩.
(٦) الزائرون، مفردها زائر وهي من زأر يزأر، صوت الأسد، والمعنى هنا الأعداء جعلهم يـزأرون زئـير الأسد، شبه توعدهم وتهددهم بزئير الأسد، راجع شرح المعلقات السبع للإمام أبي عبد الله الحسـين بن أحمد الزوزني، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ١١٧.

نفسية انعكاسية تنبع من تقمص تجربة ذاتية واعية أو غير واعية، فالتمزق تجربة جاهزة لدى الأديب تتحوّل عبر الحساسية الفنية معيناً خصباً يغذي أدبه بروح وجودي، فيصطبغ تعبيره عن المرارة المأساوية، وما كان للتمزق أن يستحيل مولّدا أخلاقاً لولا أنّه قوة محركة تفجّر الطاقات الكامنة في نفس الأديب ليعبِّر عن حاله الكائنة ومآله الصائر بما يصوّر عادة نمطاً من التجارب الإنسانية فإذا بالأثر الفني يتبوأ منزلة الأدب الإنساني القاطع[1].

ولهذا يبلغ التمزق والتشتت الضارب في الازدواج حدّ المفارقة الصارخة في البيتين (١٠، ١١)، فبينما يؤكد الشاعر حُبَّ عبلة وحب أهلها لأجلها نجده يؤكد حبها وقتل أهلها رغم هذا الحب، ونزولها قلبه منزلة المحب المكرم.

ثم يفجؤنا الشاعر ليعود من جديد، مؤكداً أن نوال المطلب والمزار بعيدٌ بعداً حاداً لبعد الشقة بينهما.

كيف المزارُ وقد تربّعَ أهلُها بعُنَيْزتيْن وأهلنا بالغيْلمِ

وهذا يشكل حركة مأزومة بينهما، يعكسها ثباته على الحب وبعدها عنه بعد أن تربع أهلها (بالعنيزتين) وأهله (بالغيلم)، إنّه أمام عجز مطلق واستحالة في الواقع الفعلي. وكما يقولون هي في المشرق وهو في المغرب، على الرغم من أن جمرات لهب الطلب لها لا تبارحه.

ثم يأتي البيت (١٣) بالمقايسة، وهي مقايسة منبجسة عن عجز يستكن لجّةَ نفسهِ، يؤكدُه بَثُّ هذه المقايسة لخلق نوع من التبرير المنطقي، بمعنى أنَّ بُعد الحبيبة وفراقها لم يكن لولا أنّه تمَّ بليل مُظلم، ولا يهمنا إن كان الرحيل حقيقياً أم مجازياً، كما لا يهمنا إن كان الليل حقيقياً أم مجازياً وإنما الذي يهمنا أن حال انفصام وانشراخ ونأي قد تم وحصل، وحصوله لم يكن بوعي من الشاعر أو كان بمتظهرات خارج سياق إرادته، إذ لو كانت في سياق وعيه وإرادته لكان الأمر على غير ذلك.

إنْ كُنْتِ أزَمعْتِ الفِراق فإنما زُمَّتْ ركابُكُمْ بليْلٍ مظلْمِ

وهنا يجب أن نتنبه إلى أسلوب (الالتفات) الذي تضمنه البيت، في قوله: (كنت، أزمعت) و(زُمَّت ركابكم) ففي الشطر الأول كان الخطاب موجهاً لها بينما في الشطر الثاني -الذي يمثل جواب الشرط- كان الخطاب موجهاً لضمير الجمع، بمعنى أن امتناع

(١) قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص ١٣.

طلابها كان من فعل الجماعة التي حالت بينه وبينها. كما يجب علينا أن نتنبه إلى وقت الرحيل/ الفراق/ الانفصام، لقد تم بليل مظلم، وهذا يجسِّد صورة سوداوية تكرِّس حالاً من الشعور بسواد ليل الزمن.

تتنامى فاعلية هذا السواد وتسيطر على نفسية الشاعر عندما يصف الإبل بالسواد ومن ثمة يصفها بسواد الغراب الأسحم (نذير الشؤم والخراب)، والشاعر في كل هذا لا يستطيع فعل شيء سوى الانفعال بالفزع الذي عبَّر عنه بقوله (راعني) وهو فزع جاوز الحدّ، لأنه فزع يروي القلب والذهن والفؤاد ولذلك نجد معنى (الرُّوع): القلب والذهن، يقال: وَقَعَ في رُوعي أي في النفس وخلدي»[1].

وفي خضم هذا الانفعال، وما رافقه من قلق وأرق مصحوباً بعجز عن فعل شيء ما، لا نلبث حتى نقف أمام صورة باهرة تفجؤنا تألقاً ولمعاناً وعذوبة، إنها صورة المعشوقة وقد بدت من لذيذ المطعم، وبعيني شادن رشأ استأثر بعطف أمه، حيث لم يكن معه توأم ينازعه. أو صورة لروضة تجسِّدُ الخصب والنماء والرواء، وتكتمل الصورة بإطار حيوي نشواني، إنها صورة الذباب المغرد النشوان الطرب (كفعل الشارب المترنّم) ... الخ.

والصورة باستغراقها النفسي والوجداني امتداد لصورة الطلل وصورة المحبوبة وصورة الشاعر، ولكن بمقايسة بين نقيضين متضادين.

ففي الوقت الذي يظهر فيه الطلل مقفراً تبرز الآن صورة الروض خصب عامر، وفي الذي تظهر فيه الحبيبة نائية تبرز الآن صورة الحبيبة بفيض من العذوبة والعطر الفواح، وهكذا.

إن التوسل بالقراءة النصية التي تتكئ على محاورة النص واستنطاق دلالاته واستجلاء ما فيه من رؤية للذات الشاعرة وكل ما يرتبط بها من التزامنات والتشابكات العلائقية، ومن خلال البحث في علاقات النص المتراكبة، يصلح لأن يكون أداة اختبار إجرائية لما تعنيه (عبلة) بالتزامن ومعطيات السياق اللغوي للنص.

بداية، يمكن لنا أن نلحظ ازدحام المقدمة الطللية (البعد والنأي) بالقلق والاضطراب والتوتر والاغتراب، يتضح ذلك من الاضطراب اللغوي الذي يتأرجح بين طغيان الاستفهام الحقيقي والاستنكاري والنداء والشرط من جهة، وبين الجملة الخبرية

---

(١) انظر المعجم الوسيط، باب (روع) بتصرف.

المؤكدة من جهة أخرى[1]، منضافاً إلى ذلك قلق الألفاظ، والكلمات المستعملة، يتضح ذلك من استعمال الألفاظ والكلمات التي تتسم بالضدية، فبينما الحبيبة في (الجواء) بكل ما تشعُّ الكلمة من دلالات الرحابة والوسع والانفتاح يكون الشاعر في (الحزن والصمّان والمتثلّم) بكل ما تشع من دلالات الوعورة والضيق والأسى والتشتت.

كما يمكن لنا أن نلحظ تشتت المكان في تيه من الأسماء، مما يوحي بضياع هويته ومعرفة تحديده، وهذا يعني فقدان السيطرة والتشتت والاضطراب؛ فبينما الحبيبة في (الدار): (يا دار عبلة بالجواء) هي كذلك صاحبة الطلل الذي أقفر وأقوى: (حيّيت من طلل تقادم عهده أقوى وأقفر بعد أمِّ الهيثم).

كما أنها بأرض الزائرين: (حلّت بأرض الزائرين)، هي كذلك في موضع (العنزتين): (وقد تربع أهلها بعنزتين).

ومثلما وجدت هذا التشتت والتيه في مواضع حلول الحبيبة تجد الشيء نفسه في مواضع حلول أهله؛ فهم في (الحزن والصمّان والمتثلّم والغيلم): (وأهلنا بالحزن وفالصمّان فالمتلثم) و(أهلنا بالغيلم).

ومن المقاربات الشكلية للخطاب التي يمكن تجليتها وبلورتها على أساس المعطيات التي يجهر بها الاتساق اللغوي -أيضاً- الملابسات في تعدد أسماء ذات المحبوبة.

ففي الوقت الذي يفصح الشاعر عن اسمها (عبلة) في أبيات المقدمة: (يا دار عبلة)، و(عمي صباحاً دار عبلة) و(تحل عبلة بالجواء)، نجده يسميها بثلاثة أسماء أخرى متباينة، توحي بدلالات القلق والتوتر والتحول في خضم الصراع؛ فهي: أم الهيثم: (أقوى وأقفر بعد ام الهيثم) متسمة بهذا البعد الإشاري الذي يؤشر على علامة خلاقة للأم الولود التي تحمل وتلد، وهنا يجب أن لا ننسى أنه كان يتحدث عن طلل تقادم عهده، وأصبح قواءً مُقفراً بعد رحيلها، كما يجب أن لا ننسى أنه عندما دعاها بعبلة كانت تمتلك هوية فردية متميزة تنسب إليها الأشياء/ الدار[2]. أضف إلى ذلك البعد الذي يحمله اسم عبلة في السديم المعجمي من معاني الضخامة من كل شيء وتمام الخلقة[3].

---

(1) الرؤى المقنعة، ص ٢٧١.
(2) الرؤى المقنعة، ص ٢٧٤.
(3) المعجم الوسيط، باب (عبل).

وفي الوقت الذي يتحدث فيه عن التنائي والبعد، وحلولها بأرض الزائرين، الذين يقفون حاجزاً منعياً بينه وبين الظفر بها؛ فإنها تدعى باسم جديد يتزامن مع نسيج التأزم النفسي والموقف الشعوري من الظفر والتحصيل والوصول لها، يُحدّد بالقياس إلى (أب) أي إلى سلطة تجسِّد المنع والقهر"[1]. فهي هنا ابنة مخرم:

حلّت بأرض الزائرين فأصبحت عَسِراً عليَّ طِلابُكِ ابنةَ مَخْرَمِ

وبتأكيد نسبتها إلى الأب في قوله: (لعمر أبيك) كما تتنامى نسبتها إلى سلطة الأب في قوله: ابنة مالك في البيت الذي يقول فيه

هل سألت الخيْل يا ابنة مالكٍ إنْ كنتِ جاهلةٍ بما لم تعلمي

وهنا إشارة واضحة إلى سلطة التملك واستغراقها في نفسه.

وتمتد مرارة الاغتراب والتلاشي العاطفي إلى حدّ الضياع في الوجود. ويظهر ذلك من خلال الترميز الذي يتمظهر باسمها أو نعتها (بشاة قنص).

وهي كما أشار شارح المعلقات السبع "محرّمة عليّ محلّلة لغيري ويا ليتها محللة لي"[2]. أمّا على مستوى التشكيل الزماني فإنا نجد الشيء ذاته في التشتت والقلق الذي صدحت به القراءة السابقة، إذ يتأرجح الزمن بين الماضي والحاضر والأمر، بانتقالات مفاجئة؛ ففي البيت الأول نجده بصيغة الماضي: (غادر الشعراء)، و(عرفت الدار) ثم يقول بعد ذلك (أعياك رسم الدار) ثم ينتقل فجأة ليقول: (لم يتكلّم) ثم يقول: (تكلّم كالأصمِّ) ... ثم يقول: (حبست بها ناقتي) ثم ينتقل مباشرة إلى المضارع يقول: (أشكو إلى سفع) ثم ينتقل إلى الأمر ليقول: (تكلّمي) و(عمي صباحاً) و(اسلمي) ... الخ.

وهكذا ... بتأرجح واضح بين الأفعال الثلاثة على مستوى النص بأكمله أما على صعيد الضمائر فإنا نجد الشيء نفسه في التشتت والقلق في توزع ملحوظ بين الغائب والمتكلم وصيغة المفرد وصيغة الجمع ... الخ.

بالنسبة للشاعر مثلاً: قوله (أم هل عرفت الدار) و(إذ تستسبيك)... الخ بصيغة المفرد، ثم قوله: (وأهلنا بالغيلم)، بصيغة الجمع ... الخ.

---

(١) الرؤى المقنعة، ص ٢٧٤.

(٢) شرح المعلقات السبع، ص ١٢٨.

وأما بالنسبة للمحبوبة مثلاً قوله: (حلت بأرض الزائرين) هي: بصيغة الفرد ثم قوله: (يا ابنة مخزم) أنت المخاطبة ... الخ، ثم مخاطبتها بضمير المفرد (أنت) وضمير الجمع (أنتم) في بيت واحد مثل قوله:

إنْ كُنْتِ أزَمعْتِ الفِراق فإنما زُمَّتْ ركابُكُمْ بليْلٍ مظْلمِ

في قوله: (أزمعتِ) وقوله: (زُمَّت ركابكم).

↓ ↓

أنتِ أنتم

ويشير كمال أبو ديب إلى أن "قلق النص الأعظم يتجلى في قلق موقف الشاعر نفسه: بين التلوم والتحية، ورجاء الاستجابة والبطولة التي لا تعرف حدوداً بين العجز المطلق أمام الحبيبة المتمثل في إشارته إلى وجود الزائرين الذين يمنعون زيارته وإلى وجود أشياء أخرى لا تعرفها تمنع زيارته، ثم في تساؤله القلق: (كيف المزار وقد ...) لأنَّ ما بعد (قد) ليس إلا عذراً لانعدام فعل البطولة من قبل شاعر تشكّلُ تجربة البطولة جوهر وجوده وجوهر النص الشعري الذي ينتجه والقول الذي يقوله..."[1].

مثل هذه الملابسات اللغوية بشتى أنواعها: الزمانية والمكانية واللفظية ... وغير ذلك، تسحب على دياليكتيكيتها صفة التعالي النصي الذي يستدعي حضور موقفين متناقضين؛ واحد يبلوره الشاعر القلق العاجز وآخر تبلوره المحبوبة الحرّة المرهفة.

ولما كان الوعي بالمكان والزمان في إطار الوجود المادِّي لكل من الفاعلين ضمن حركية الانغلاق والانفتاح؛ فإن عبلة لا تبرح أن تكون رمزاً للحرية والانتماء الذي افتقده الشاعر، ومضى جاهداً لتحقيقه والوصول إليه، وهو ما يحمله على امتشاق سيف الفروسية وتحقيق الذات من خلال الحرب.

لأن الفروسية هي السُلَّم الوحيد الذي يعرج من خلاله إلى مدارج باحة المحبوبة/ الحرية، وما عالم القوة في فعل البطولة في النص إلا ليخلق صورة البطل المغوار والفارس المثال، الطاعن المدمِّر من خلال طعنات الرماح وضربات السيوف ليحقق غايته ويقترب من عالمه (الحرية والانتماء) المفقود.

وبهذه الرؤية يمكننا أن نمضي في استدرار المضامين الدلالية في الشرائح المتبقية من المعلقة.

---

(١) الرؤى المقنعة، ص ٢٧٦.

* شريحة البطولة (الحصان)

يقول الدكتور موسى الربابعة: "وتأكيد الشاعر على ظهور الحصان وتميزه بين الخيول كأنه تأكيد لتميز الشاعر وفعله ضمن إطاره الذي ينتمي إليه، ومن هنا يمكن أن تكون الصفات التي يمنحها للحصان هي إسقاط لصفاته هو، إذ إنها صفات تجذر الإحساس بنشوة الامتلاء والفعل ... ولذلك فإن صورة الحصان ما هي إلا معادل لِصورة الشاعر وتميز فعله وسط الجماعة ... وهي صفة تؤكد البروز والظهور في مقابل الاختفاء والهامشية"[1].

ويقول الدكتور كمال أبو ديب: "الحصان هو رفيق البطولة، فعل الصراع والانتصار وتأكيد الحياة"[2].

وفي الشريحة التي نحن بصدد دراستها وقراءتها، تبرز صورة الحصان، ولكنها تبرز بشكل المقايسة الضدية الحادة: لقد وضع الشاعر عبلة في موقعها الاجتماعي مقابلاً لوضعه المتميز؛ فبدأ بعرض مقارنة بينه وبينها، بحيث تبدو الحبيبة مرهفة تعتلي عيشة ناعمة، أما الشاعر الفارس فإنه يعتلي فرساً من صفاته: (أدهم ملجم، مراكله نبيل المحْزم)، حملاً على فروسيته، وبين وضعه العام المقابل لعبلة.

تُمسي وتصبحُ فوقَ ظهرِ حشيّةٍ   وأبيتُ فوقَ سراةِ أدهمَ مُلْجَمِ
وحشيَّتي سرْجٌ على عبْلِ الشَّوى   نهدٍ مراكِلُهُ نبيلِ المَحْزَمِ

فالفرس هنا خاص بالشاعر مرتبط بموقف إنساني خاص في شخصيته ولأنه مرتبط بالنزعة البطولية فوصفه الفرس "تبدأ من علاقته البطولية بالشاعر نفسه في إظهار وضعه الاجتماعي المقابل لوضع عبلة، مما ظهر في الكناية في الشطرة الثانية من البيت الأول، وكذا الشطرة الأولى من البيت الثاني فهذه الصفات تربط الشاعر وفرسه برباط بطولي عام، لم يدخل بعد إلى الحيز الإنساني أو الفروسي الخاص، فصفات الفرس ترد إلى الفارس نفسه في حقيقة الأمر، وما مدحُ الشاعر لفرسه إلا مدحاً لنفسه بالفروسية والبطولة"[3]. وهنا تتمظهر الصورة بارتباط بطولي عام، والتي ستظهر فيما بعد بارتباط بطولي خاص سأشير إليه في حينه.

---

(١) قراءة النص الشعري الجاهلي، موسى ربابعة، ص ٥٨-٥٩.
(٢) الرؤى المقنعة، ص ٢٧٨.
(٣) نقد النص، صلاح عبد الحافظ، ص ٧٥.

* شريحة البطولة (الناقة):

هَلْ تُبلغَنِّي دارها شَدَنيَّةٌ لُعِنَتْ بمحرومِ الشرابِ مُصَرَّمِ

واضحٌ أنّ الشاعر يتساءل عن إمكانية الوصول إلى الحبيبة، من خلال ناقةٍ شدنيّةٍ بعد أن تعذّر الوصول إليها من خلال ما سبق.

ولهذا الانقطاع في صورة الحصان وبروز الناقة دلالات عميقة، فالحصان قادر على أن يكون وسيلة الوصول إلى الحبيبة، لكنه إذا فعل ذلك سيكون تجسيداً لفعل بطولة، والشاعر بإزاء هذه المشكلة عاجز عن ممارسة فعل البطولة، ولذلك تنبثق الناقة بديلاً[1].

وبهذا نستطيع القول إنّ امتشاق صهوة الفرس رغبةً للوصول إلى المحبوبة/ الحرية والانتماء من خلال أخذها من مجتمعه بالقوة عنوةً لم يكن هدفاً لدى عنترة، وإنما يريدها أنْ تتحقق من خلال إثبات البطولة والفروسية في مجتمعه تميُّزاً وتفرداً لا عنوةً وقهراً.

وانبثاق الناقة في قصيدته بديلاً عن الفرس ما هو إلا تجربة أخرى تكرّس الثبات والرسوخ والاندفاع بحيوية وحركة لا تعرف الكلل.

لكن ما يفجؤنا هو صورة الناقة في هذه الشريحة (لعنت بمحروم الشراب مصرم) بدلالة ترميزية للانقطاع والصرم والحرمان وهو جوهر أزمة الشاعر وغربته في القصيدة كلّها.

وإذا كانت الناقة بما تمثله من حيوية حركتها وثباتها ورسوخها واندفاعها وصلابتها فإنها كذلك رفيقة رحلة الأسى، رفيقة لحظة الإقرار بالتفتت والاندثار والانقطاع، الناقة تجسيد لفاعلية الزمن التي تولد التغير وتؤدي إلى تمزيق المكان والعلاقات الإنسانية[2]، وهي كذلك نية الشاعر وعزمه[3].

وبما أن الذات عاجزة عن فعل شيء، عاجزة عن الحركة والاختراق والوصول، فإنها تلجأ إلى صيغة السؤال الذي يتضمن معنى التمني، ذلك أن الاستفهام (بهل) قد يخرج عن معناه الحقيقي إلى معنى مجازي يفيد التمني:

(هل تبلغني دارها ناقة شدنية).

---

(١) الرؤى المقنعة، ص ٢٧٧.

(٢)الرؤى المقنعة ، ص ٢٧٨.

(٣) القصيدة العربية وطقوس العبور، سوزان ستيتكيفتش، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مجلد ٦٠، ج١، ص ٦٥.

ولوحة الناقة باستقرائها بشكل كلي -أيضاً- تجربة الإخفاق والحرمان والعجز، إذ التمني أحياناً مشقة الوصول مع أنه يومئ في الوقت نفسه إلى حاجة نفسية للوصول إلى المبتغي والسعي نحوه.

وأيسر النظر يدلنا على أن لوحة الناقة قد انتهت دون الوصول إلى الحبيبة/ الحرية والانتماء. كما أنها مثلت تجربة كرّست رحلة الأسى والانقطاع.

* شريحة الانتصاب بكبرياء الفارس

بعد كل الإحباطات التي تجلّت في اللوحات السابقة، سواء علاقته البطولية في إبراز وضعه الاجتماعي المقابل لوضع عبلة:

تُمسي وتصبحُ فوقَ ظهرِ حشيّةٍ　　　وأبيتُ فوقَ سراةِ أدهمَ مُلْجَمِ

أو رحلة الناقة التي انتهت بالعجز عن الوصول:

هَلْ تُبلغَنّي دارها شَدَنيَّةٌ　　　لُعِنَتْ بمحرومِ الشرابِ مُصَرَّمِ

يلج -الآن- العالم الإنساني الفرداني المميّز أو الفروسي الخاص. وإنه لمن المهم الآن أن نعي أمراً غاية في الأهمية وهي أن الشاعر عندما يتحدث عن الفرس إنما يتحدث عن نفسه وعندما يعطيها تلك الصفات السامقة إنما يكرِّس حضوراً لفروسيته وبطولته.

هلاّ سألتِ الخيلَ يا ابنة مالكٍ　　　إنْ كنْتِ جاهلةً بما لم تعْلَمي

إذْ لا أزالُ على رحالةِ سابحٍ　　　نهْدٍ تعاوَرَهُ الكماةُ مكلَّمِ

طوراً يُعرَّضُ للطِّعانِ وتارةً　　　يأوي إلى حَصِدِ القِسِيِّ عَرَمْرَمِ

والملحوظ أن هذه اللوحة تجسِّد فاعلية الذات الفرد كما تحاول أن تبرزها بشكل ملحوظ، فنرى التجريد للطعان، كما نرى حصد القسي، ثم نلحظ وصفه للخيل وبيان إقدامها وقدراتها المختلفة.

والخَيْلُ تقتحِمُ الخَبارُ عوابساً　　　ما بيْنَ شيْظَمَةٍ وأجْرَدَ شيْظمِ

كما يتنامى التصعيد البطولي وإبراز الذات الفرد في هذه الشريحة بشكل ملحوظ؛ فمن التصوير البطولي العام للفرس المقاتل إلى التصوير الشخصي الإنساني مكلمي الفرس/ المقاتل[1].

يَدْعُونَ عنترَ والرِّماحُ كأنَّها ... أشطانُ بئرٍ في لبانِ الأدْهمِ

ما زلتُ أرْميهمْ بثُغرةِ نحْرهِ ... ولبانِهِ حَتَّى تسَرْبَلَ بالدَّمِ

فازْوَرَّ مِنْ وقْعِ القنا بلبانِهِ ... وشكا إليَّ بعَبْرَةٍ وتَحمْحُمِ

لو كان يدري ما المحاورةُ اشتكى ... أو كان يدري ما جوابُ تكلُّمي

"حيث تحول الفرس -هنا- إلى مشارك إنساني أو إنسي، أو زميل مقاتل يشكو، مما يدل على تجاوز الشاعر مستوى الوصف البطولي العام إلى المستوى الفروسي الإنساني العميق في بيان العلاقة بينه وبين فرسه، ولم يصل الشاعر إلى هذا المستوى فجأةً، بل في تطور أو تصاعد تدرجي[2].

إن أهم ما يمكن الالتفات إليه في التفصيل بمعطيات حضور المرأة رمزاً للحرية والانتماء، هو تأكيد ملابسات المساواة بين ذات الشاعر وذاتها منضافاً إليها بملابسات صفات الفرس التي يعتليها ويحقق بطولاتها الذاتية من خلالها.

وأيسر النظر في هذا البيت يدلنا على أنّه يختار صفات للفرس/ الفارس هي نفسها صفات المرأة/ الحرية والانتماء، يقول:

وحشيَّتي سرْجٌ على عبْلِ الشَّوى ... نهدٍ مراكِلُهُ نبيلِ المْحزَمِ

فالفرس "عبل الشوى" يتماهى في اسم الحبيبة "عبلة"، وقوله: "نهدٍ" المراكل كالفتاة ذات النهدين، كما أن الفرس "نبيل المحزم" كالفتاة التي نأت عنه وارتحلت وصارت في حمى الحرم عليه.

ومن جهة أخرى فإن حرف الجر (على) يفيد الاستعلاء، والاستعلاء هنا على سرج حصان، والحصان تمظهر بصفات الفتاة المنشودة أو المفقودة أو التي حرم منها، بمعنى أن الاستعلاء في معرض وصف الشاعر لمعطيات المرأة/ الحرية الانتماء، يشير بوضوح إلى "ازدحام طاقات حسية تحقق تعويضاً صرفاً عن الحرمان الفعلي[3]، والحرمان الذي افتقده

(١) نقد النص، ص ٧٦.
(٢) نقد النص، ص ٧٧.
(٣) الرؤى المقنعة، ٢٨٧.

عنترة هو الحرية والانتماء إلى المجتمع الذي يعيش فيه، لذلك نجده يعلو عبل الشوى لأنه غير قادر على أن ينال من عبل/ المرأة/ الحرية/ الانتماء، وهو يعلو نهد المراكل لأنه غير قادر على أن ينال لذة الحرية وعبقها من نهد عبل/ الحرية والانتماء.

ولعل ختام القصيدة يومئ بذلك:

والخَيْلُ تقتحِمُ الخَبارُ عوابسا ... ما بيْنَ شيْظَمَةٍ وأجْرَدَ شيْظَمِ
ولقد شَفى نفسي وأبْرَأ سُقْمَها ... قِيَلُ الفوارسِ ويْكَ عنْتر أقدِمِ
ذُلُلٌ جمالي حيثُ شِئْتُ مشايعي ... لُبِّي وأحفِزُهُ برأيٍ مُبْرَمِ
إنِّي عداني أنْ أزورَكِ فاعلمي ... ما قد علِمْتِ وبعض ما لم تعلمي
حالتْ رماحُ بَني بغيضِ دونكُمْ ... وَزَوَتْ جواني الحرْبِ منْ لمْ يُجْرِمِ
ولقد كررتُ المُهرَ يَدْمى نحرُهُ ... حتّى اتقتني الخيْلُ بابْنَيْ حِذْيَمِ
ولقد خشيتُ بأن أموتَ ولم تَدُرْ ... للحربِ دائرةٌ على ابني ضمضمِ
الشّاتِميْ عِرْضي ولم أشْتُمْهُما ... والناذرَيْن إذا لم ألْقَهُما دمي
إنْ يفعلا فلقدْ تركْتُ أباهُما ... جَزَراً لخامِعَةٍ ونسْرٍ قَشْعَمِ

في هذا السياق يتنامى الإحساس عند الشاعر بعدم نيل المبتغى باستكانة واضحةٍ، بل إلى إقرار العجز، ووصف الحاجز الذي منع الوصول إلى المبتغى (بالبغيض) ولكن أمام هذا العجز ليس ثمة من كلام ولكن فعل البطولة من طعن وقتل وفتك وضرب مدمر هو الوحيد لتحقيق ذلك.

هكذا تنجلي حقيقة دامغة بالغة الأهمية في معلقة عنترة، وهي أنَّ عنترة يفضي بدلالات نفسية تتعلق بما كان يؤرقه ويقلقه وهي قضية نيل الحرية وتحقيق الانتماء. ولهذا لا جرم إن قلنا أن عنترة كان يعاني أزمة حادة من الشعور بالاغتراب في مجتمع ضنَّ عليه حريته وحرمه حقَّ الانتماء.

المراجع العربية:

١. أدب الغرباء: أبو الفرج الأصفهاني، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٧٢م.
٢. الأديب وصناعته: روى كاودن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، ١٩٦٢.
٣. الأسس النفسية للإبداع الفني: مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، د. ت.
٤. الإشارات الإلهية: أبو حيان التوحيدي، عبد الرحمن البدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.
٥. الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً: قيس النوري، مجلة عالم الفكر، مج ١٠، ع١، ١٩٧٩.
٦. الاغتراب سيرة ومصطلح: محمود رجب، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٨م.
٧. الاغتراب عند إيريك فروم: حسن محمد حماد، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٩٥م.
٨. الاغتراب في التنظيمات الاجتماعية: السيد علي شتا، مكتبة الإشعاع، القاهرة، ١٩٩٧.
٩. الاغتراب في تراث صوفية الإسلام: عبد القادر موسى المحمدي، ص ٤٥، بيت الحكمة، بغداد، العراق، ٢٠٠١.
١٠. الاغتراب والوعي الكوني: مراد وهبة، مجلة عالم الفكر، مج ١٠، عدد ١، الكويت، ١٩٧٩.
١١. الاغتراب: ريتشارد شاخت، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠، بيروت.
١٢. امرؤ القيس، شاعر المرأة والطبيعة: إيليا حاوي، بيروت، ١٩٧٠.
١٣. البرهان في علوم القرآن، بدر الدين الزركشي، مصطفى عبد القادر عطا، دار الفكر، ج٤، ط١، ١٩٩٨.
١٤. بطولة الشاعر العربي القديم العاذلة إطاراً، إبراهيم ملحم، دار الكندي، اربد، ط١، ٢٠٠٢.

15. بنية التراث الروحي والاجتماعي في مرثية طليطلة: حسين خرويش، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، دمشق، عدد ٦٨، ١٩٩٩.
16. بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال، ط١، ١٩٧٦.
17. تاريخ العرب قبل الإسلام: فيليب، دار غندور للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤م.
18. تحول المثال: صالح زامل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣
19. تشكيل الخطاب النقدي: عبد القادر الرباعي، منشورات الأهلية، ١٩٩٨م.
20. التصنيع لمشاكل الإنسانية: مايو التون، ترجمة محمد عماد الدين، القاهرة، مكتبة مصر، د.ت.
21. التطور في الفنون: توماس مونرو، ترجمة محمد علي أبو درة ورفاقه، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
22. التهذيب: محمد بن أحمد الهروي الأزهري، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٤م.
23. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: القرشي، تحقيق علي محمد البيجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٧.
24. الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، عبدالاله الصائغ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩.
25. دراسات في المجتمع العربي، نخبة من أساتذة الجامعات العربية، اتحاد الجامعات العربي، الأمانة العامة، الأردن، ط١، ١٩٨٥.
26. دراسات في سيكولوجية الاغتراب: عبد اللطيف خليفة، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٣.
27. دراسات في سيكولوجية الاغتراب، عبد اللطيف محمد خليفة، دار غريب القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
28. دراسات في علم الاجتماع: محمد عاطف غيث، دار النهضة، بيروت، ١٩٨٥.
29. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، القاهرة، ١٩٨٤.

٣٠. ديوان امرئ القيس: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر١٩٥٨.
٣١. ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣.
٣٢. ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.
٣٣. ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: سعدي الضناوي، دار الجيل، بيروت، ط١: ١٩٩٦.
٣٤. ديوان عروة بن الورد: شرح ابن السّكيت، قدم له ووضع هوامشه سعدي ضنّاوي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٦.
٣٥. ديوان عنترة: تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، ١٩٦٤.
٣٦. ديوان عنترة: تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٤.
٣٧. الرؤى المقنعة: كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
٣٨. شرح المعلقات السبع: القاضي أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
٣٩. شرح المفصل، ابن يعيش، عالم الكتب، بيروت، ط١، د.ت.
٤٠. شرح ديوان الحماسة، لأبي علي المرزوقي، أحمد أمين وعبد السلام هارون، بيروت: دار الجيل، ط١، ١٩٩١.
٤١. الشعر الجاهلي: ماجد الجعافرة، دار الكندي، الأردن، اربد، ط١، ٢٠٠٣.
٤٢. الشعر الجاهلي:موسى ربابعة، دار الكندي، الأردن، اربد، ٢٠٠٣.
٤٣. الشعراء والصعاليك: يوسف خليف، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٧م.
٤٤. الصحاح، الجوهري، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٥٦م.
٤٥. الصورة الفنية في النقد الشعري: عبد القادر الرباعي، مكتبة الكندي، اربد، ط٢، ١٩٨٥.
٤٦. الصورة الفنية: عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩، الدار البيضاء.

٤٧. العزلة: أبو سليمان أحمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطاب البنداري، تحقيق عبد الغفار سليمان، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م.
٤٨. علم اجتماع الأدب: أمل حركة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣م.
٤٩. العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت.
٥٠. الغربة في الشعر الجاهلي: عبد الرزاق الخشروم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢.
٥١. الفتوحات المكية: ابن عربي، دار صادر، بيروت، د.ت.
٥٢. في سيكولوجية الاغتراب: سيد محمد عبد العال، مجلة علم النفس، ع٥، ١٩٨٨م.
٥٣. قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون: عبد السلام المسدِّي، نشر الشركة التونسية، تونس، ١٩٨١.
٥٤. القصيدة العربية وطقوس العبور: سوزان ستيتكيفتش، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ت.
٥٥. القيم والعادات الاجتماعية: فوزية ذياب، ط١، القاهرة، ١٩٦٦.
٥٦. كتاب العين: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.
٥٧. الكتاب: سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٦٨.
٥٨. الكلمات والأشياء: حسن البنا عز الدين، دار المناهل، بيروت، ط١، ١٩٨٩.
٥٩. لامية العرب: الشنفرى، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٤.
٦٠. لغة الشعر العربي الحديث: السعيد الوراقي، دار النهضة، بيروت، ١٩٨٤.
٦١. مدارج السالكين: ابن قيم الجوزية، ضبط عبد الغني محمد علي الفاسي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.
٦٢. المعجم الوسيط: أخرجه إبراهيم مصطفى وزملاؤه، دار إحياء التراث، طهران. د.ط.ت.

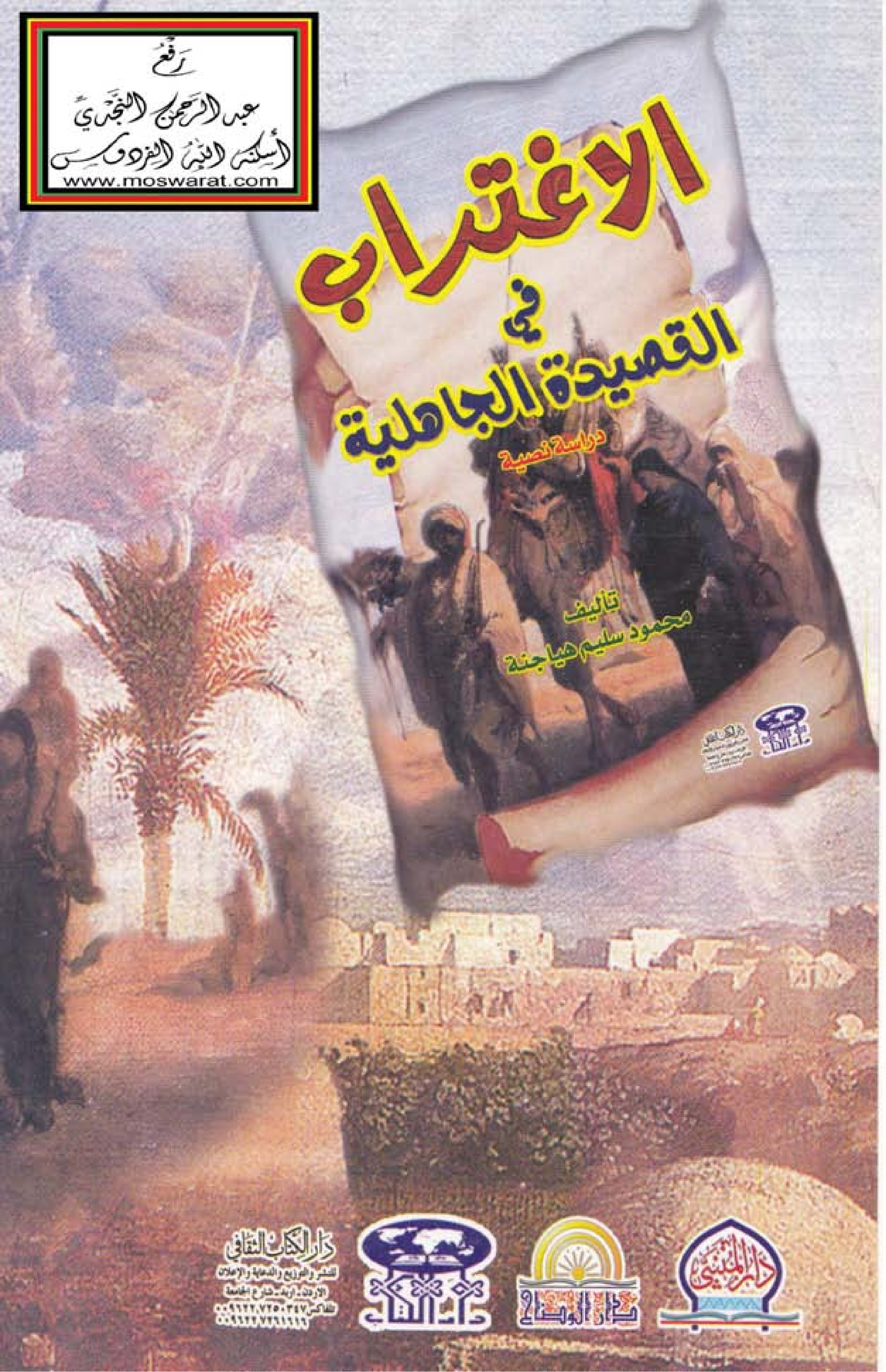
٦٣. معجم لسان العرب: ابن منظور، تنسيق وتعليق علي شيري، دار إحياء التراث العربي، ط٣، ١٩٩٢، بيروت.
٦٤. معجم مقاييس اللغة: ابن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت.
٦٥. المفضليات، المفضل بن محمد بن يَعْلى الضَبِّي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، بيروت، ط٦، د.ت.
٦٦. المنتقى من دراسات المستشرقين: فرانز تيشنر، جمعها صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٧٦.
٦٧. الموت في الفكر الغربي: جاك شورون، ترجمة كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٤.
٦٨. نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع: السيد علي الشتا، عالم الكتب، الرياض، ١٩٨٤.
٦٩. النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك: إبراهيم محمد خليل، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٣.
٧٠. النقد الأدبي الحديث: محمد هلال غنيمي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.
٧١. نقد النص: صلاح عبد الحافظ، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٩٣.
٧٢. هيدجز؛ جرين ماجوري، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣م.
٧٣. الوطن في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي: وهيب طنوس.

المراجع الأجنبية:

1. Alienation, a process of encounter between utopia and reality. Barakat Halim.
2. Anatomoy of Criticism, Fry, N, Princeton University Press, 1973.
3. Anatomoy of Criticism, Fry, N, Princeton University Press, 1973.
4. Dictionary of Sociology. Fairchild, H., k (ed), N., Y. 1941.
5. Explorations in Social, Zollschan and Hirsch (ed) Cit.
6. Reasons and revolution, Hegel and the Rise of social theory, Marcuse, Herbert, N.Y., 1994.
7. Sociology. Johnson, H. London, 1961.
8. Success and opportunity, Miztuchi, Ephrain, H. London, Op. Cit.
9. The phenomenology of mind, Hegel, G.W. F. Trans by baillie, J.B.
10. The rediscovery of alienation, the journal of philosophy, Bell, Daniel.
11. The Saurus Language Latinae, Vol.1.
12. Trans by Bailie, Hegel, Ibid, J.13.



الفهرس



رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com
الاغتراب
في
القصيدة الجاهلية
دراسة نصية
تأليف
محمود سليم هياجنة
دار الكتاب الثقافي
دار الوضاح
دار المتنبي